

مهندسة / عنایت المندى

روائع الفن فى الزخرفة الإسلامية

• المغرب . مصر والشام
• تركيا . الفن الفارسي
• الفن الهندى الإسلامى



روائع الفن في الحروف الهندية

المغرب - مصر والنام - تركيا - الفن الفارسي - الفن الهندي الإسلامي

حكايات الهند

مكتبة ابن سينا



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



تقديم

يعد هذا الكتاب مرجعاً صادقاً في تاريخ الزخرفة الإسلامية بمدارسها الأربعة التي تعد السراج المنير الذي وصل الحضارات العالمية ودفعها إلى مراتب الرقي بما امتازت به من الدقة والإتقان المفرط وقد عمرت المدنية الإسلامية طويلاً لما تمتعت به من التشدد في الحق والمساواة الكاملة في الحقوق والواجبات ورعاية لحق الله تعالى على ولاية المسلمين . وبقيت آثار هذه المدنية على طول الزمان تشهد للمسلمين بسمو ما شيدوا وما عمروا .

وقد راعيت من خلال صفحات هذا الكتاب أن يتم عرض أكبر قدر من الزخارف الإسلامية المميزة للمدارس الأربعة حتى تكون في متناول يد كل من الفنانين والحرفيين والدارسين ومن لديهم هواية التطريز وتصميمات تصلح لزخرفة القماش أو السجاد وغيرها من المنتجات المعاصرة لما في هذه التصميمات الزخرفية من الدقة التامة وتوفر جميع عناصر العمل الفني السليم كما يضم الكتاب تفصيلاً وتحليلاً للزخارف الإسلامية الهندسية المميزة والتي تبدو لأول وهلة على درجة فائقة من الصعوبة ولكن بعد تحليلها تصبح في غاية البساطة ويمكن تنفيذها بنفس الدقة والإتقان إذا ما اتبعت القواعد الواردة بالكتاب في رسمها بالطريقة الصحيحة .

وأرجو أن أكون قد وفقت في عرض بعض روائع هذا
الفن حتى تكون مرجعاً بين يدي كل من يحتاج إليها .
والله ولي التوفيق

عنايات المهدي

١٩٩٢/٢/٩





بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

إن شريعة القرآن شريعة اجتماعية كما أنها روحانية أيضاً ولم تدع الشريعة الإسلامية أى من أى من مظاهر الحياة الاجتماعية دون التعرض لها .

ولذلك فإن الفن الإسلامى كان لابد أن يقام على أساس مبادئ وتعاليم القرآن الكريم

فمن أهم القرائن الواردة بتعاليم القرآن الكريم التحريم الكامل على فن التصوير كما يتضح ذلك فى المساجد أو فى الكتابات والزخارف المحيطة بالآيات القرآنية التى نجدها مبهرة وملفتة للأنظار وهذا يوضح اختلاف النزعة الفنية للعالم الإسلامى عن الفن المسيحى الذى كان يهتم بتصوير الأشخاص ورسمها على جدران وسقوف الكنائس لذلك نجد أن الفن الإسلامى كان منصبا على الزخرفة وخلف لنا منها العديد من النماذج الرائعة التى أبهرت العالم أجمع بدقتها وإتقان تنفيذها . واحتوائها على القوانين الفنية الجديرة بالدراسة والاستفادة منها . نشأ الإسلام فى الجزيرة العربية فى بيئة بدوية حيث تاجر المسلمون فى الأقمشة والمنسوجات والبسط والصبغات وكانت هذه المنقولات الأساسية التى عرضت الفن الإسلامى على سائر بلاد العالم وكذلك عرضت أساليب التنفيذ التى اتسمت بالدقة والنظام والتى كانت تقتصر على الزخرفة فى البداية حسب تعاليم القرآن الكريم . وسرعان ما انتشر هذا الدين القويم من الصين وجزر الهند الشرقية شرقا إلى الأندلس غربا ومن أواسط أوروبا شمالا إلى أعماق أفريقيا فى الجنوب ونظرا لسعة هذه الرقعة وتنوع الشعوب بها فقد تأثرت

الفنون الإسلامية بالتقاليد الفنية المتوازنة لهذه الشعوب التي ارتضت الإسلام ديناً . حيث بدأ هذا التأثير في بداية النمط الإسلامي إلا أنه أسرع نحو تكوين شخصيته المتميزة وتأسست عناصر الفن . فأنار العالم بعلومه ومعلوماته الطريق وأثرت حضارة العرب إلى أبعد الحدود في علوم عصر النهضة وأخذ الأوروبيون عن المسلمين آخر ما وصل إليه تقدم العلم والمعرفة في الصناعات الفنية مثل صناعة النسيج والصباغة والمعادن على اختلاف أنواعها والمشغولات الجلدية وأعجب الأوروبيون بالخط الكوفي والزخرفة .

وخاصة عندما طرد العرب من الأندلس واستوطن مهرة الحرفيين منهم جنوب فرنسا وبعض الجزر المجاورة لإيطاليا والبندقية وأسسوا فيها الحرف الفنية المختلفة .

ومما أثر في سمات الفن الإسلامي الحالة الاجتماعية فكانت لمساواة الناس أمام الله أثرها العميق في احترام البيئة المحلية وتوجيهها إلى التخلق بالعادات الكريمة والسلوك الحميد حين اندمج الناس في محبة الله معا وتكونت من هذه الأخلاق ملامح الفن الإسلامي .

ومن الحرف والصناعات الزخرفية التي تميز بها الفن الإسلامي

١ — الصناعات الخشبية :

ازدهرت الصناعات الخشبية على اختلاف أنواعها طوال العصور الإسلامية فصنعت من الأخشاب عیدان الأقواس وطبالی تیجان الأعمدة والقباب الداخلية والخارجية في القصور والمنازل والمساجد وأبوابها الداخلية والخارجية والمناير والمشربيات بأنواعها والأسقف . وسواها من الإبداعات الخشبية التي شاعت في قرطبة وبغداد والقاهرة وسواها من الدول العربية وكان له فضل عظیم على الحرف الخشبية الغربية فيما بعد .

٢ — زخرفة الأسطح الخشبية :

ساهمت الأساليب المستخدمة في زخرفة الخشب في تكوين زخارف بارزة بسطوح الأثاث في أوجه الأبواب وغيرها بنوعين مختلفين من الرسومات قل أن توجد كما استخدمت الكتابة الكوفية والنسخية — وكثيرا ما نونت الموضوعات المحفورة وذهبت لتزيد من عمق حفرها . ويتضح روعة هذا النوع من الفن في الأفاريز التي تزين القصور وأيضا في الجوامع من زخارف جصية كانت منارا للحفارين في ذلك الأوان وسواها .

٣ — صناعة العاج والسن والأبنوس :

بلغت المصنوعات العاجية وما صنع من الأبنوس درجة فائقة من الرقى . غير أن ما بقي منها قليل فمنها الحشوات المحفورة المطعمة بالسن أو بالعظم إن كانت من الأبنوس أو مزخرفة بالحفر .

ولوحظ على هذه القطع شدة الإتقان مع صغر حجمها حتى أن ملابس النساء تحوى تفاصيل العصر ورسومه وبعضها زخارف نباتية .

٤ — الخط العربى فن وزخرفة :

كان للخط العربى دور فعال سواء من الناحية الفنية أو الإخبارية مما أكسبه التقدير والعناية في التطوير وأدى به ذلك أن يتبوأ مكانته الممتازة الجديرة به ، وهو من العلامات المميزة للفنون الإسلامية ومنتجاتها لمرونته وسهولة تشكيله في المساحات المخصصة له معبرا عن الإدراك السليم بأنواعه المختلفة منذ القرن الهجرى الأول .

واستخدم الخط الكوفى في الكتابة التسجيلية التاريخية وفي تدوين المصاحف والكتابة على العمائر والعملات النقدية المتداولة . أما خط النسخ فقد خصص للمراسلات المعتادة لسهولة كتابته . وقد أضاف إليه الفنان من الزخارف والألوان البديعة مما زاد من جمال الخط ورونقه .

٥ — صناعة المنسوجات :

اشتهرت في مصر صناعة المنسوجات الشغلة والرقيقة من الحرير وكانت هذه الحرفة دائمة التطور حيث كانت المنسوجات الأندلسية من حرير وكتان وما عليها من زخرفة ملونة بألوان بديعة كذلك طرزت بعض المنسوجات بالكتابة العربية ذات الدلالة حيث اختصت الأندلسية منها بكتابة عبارة (ولا غالب إلا الله) وتكرارها .

كما تبارت مصانع الكسوة في مصر في إجادة أنواعها وزخرفتها بأسلاك الذهب وكتابة آيات من القرآن .

٦ — الحفر في الخشب :

بدأ الفنانون في الفن الإسلامي بإضافة لمسات الجمال في المصنوعات الخشبية بالحفر فيه حيث بدأ في الأفاريز تحت الأسقف وفي أعمدتها وحشواتها وعلى حشوات الأبواب والمناير مشتقين تصميماتهم من الفن الساساني في البداية ثم اعتمدت على الزخارف النباتية المتنوعة مستخدمين ما شوهد في الفنون السابقة من ورق الكروم وثمره وسعف النخيل معتمدين كلية على الزخارف النباتية الاصطلاحية للطراز الإسلامي .

٧ — التصوير في الفن الإسلامي :

كان فن التصوير للأحياء محرماً وذلك للقضاء على الوثنية في شتى مظاهرها . فابتعد عنه المسلمون الأوائل حيناً من الدهر واتجهوا إلى الزخارف النباتية التجريدية والأشكال النجمية والهندسية الأخرى وتفننوا في تنويع الخطوط الكتابية لتكوّن معلومة وزخرفاً في نفس الوقت . ثم أتيح للمسلمين في القرن السابع الهجري تجسيد ذوات الروح . فلم يقتصر الأمويون على تصوير الجماد والنبات بل صوروا الحيوان ثم اجتازوا ذلك كله في قصور الأندلس إلى تصوير الأمراء في حفلات صيدهم بأبهى حللهم وأبدع مظاهرهم

وصوروا خيولهم وأبرز مثال على ذلك ظهور حرفة التصوير على صفحات مقامات الحريري وإيضاح نوادر أبنى زيد السروجي وبهما سجل لأزياء ذلك العصر وعاداته . وفي أيام الفواطم تبارى المصورون في إبراز قدراتهم فوق الأسطح المختلفة من حفر في الخشب أو تصوير على الجدران والخزف .

أما الفرس فقد تجاوزوا ما كان في مصر والشام وصوروا الصحابة والأنبياء . وكان لفنهم أطوارا متتابعة متأثرين بالفن الصيني تارة أو بسلوك سليلهم الخاص تارة أخرى فرسمت الصور والقصص زينة للقصور وبرز في بلاد الفرس عباقرة .

أما في بغداد فقد ازدهر التصوير على الخزف والأواني الزجاجية والمشغولات الخشبية والمنسوجات .

٨ — استخدام الفسيفساء في الزخرفة :

استخدم العرب فصوصا من الزجاج الملون أو المذهب وعند لصقها بجوار بعضها تتضح الصورة المطلوب نقلها للرأى وكذلك استخدمت قطع من رخام وأصداف وزجاج مذهب أو ملون في تكوين الرسوم والصور النباتية والحيوانية وإبراز الأشكال النجمية .

٩ — زخرفة الحمامات العربية :

أخذت زخرفة الحمامات العربية مكانتها الفنية فازدادت برسومات حية في حدود الحشمة والأدب . وصورت الطيور مع أشكال من الحياة السائدة في ذلك الوقت (كالسقاة) حامل القرية — وأنواع العصافير والأشكال الهندسية والأطباق النجمية .. وكانت صورة مشرقة ولا يزال منها بقية في بعض الأحياء بالقاهرة .

١٠ — صناعة الزجاج في الفن الإسلامي :

رسخت بمصر تقاليد صناعة الزجاج منذ عهد الفراعنة وقد أثر ازدهار صناعة الزجاج على حرفة الخزف فزجج سطح الخزف الخارجى بعد تلوينه بألوانه البديعة ، كذلك استغل الزجاجون شفافية الزجاج فرسموا الزخارف وكتبوا الآيات القرآنية من داخل الزجاج أو من خارجه وكثيرا ما ذهبت الآيات القرآنية مرقوشة فوق أرضية زرقاء وصنعوا من الزجاج الصناعى أو الصخرى تحفا عجيبة وهو من الكريستال الطبيعى الفاطمى ومن أغلى التحف بالمتاحف الإيطالية . ومن الزجاج ما كان نصف شفاف ملون باللون الفيروزى أو الأخضر أو بسواهما كما برزت بعض قطع من زجاج ذات بريق معدنى فاكسبت المصنوعات الزجاجية بذلك مظهرا جذابا فريدا فى زمانها بديعة الزخرف بهية التصميم ، هذا غير العديد من المشكاوات الموهبة بالميناء فى المتحف العربى وابتكر زجاجو المسلمين نوعا فريدا من زجاج مزدوج الجدران ازدان كل جدار منها بزخرف خاص . وتفنن صناعتهم فى عمل خيوط من عجينة الزجاج تشكل بشكل الإناء .

١١ — القمريات الزجاجية :

القمريات الزجاجية عبارة عن نوافذ من شرائح جصية أو من لوح من حجر جبرى لين يرسم عليه زخارف من النبات والزهور وترسم الزخارف ثم يفرع مكان هذه الرسوم بحيث ترتبط ببعضها بالأربطة المناسبة المتصلة التى لا تنقص من جمال التصميم شيئا ثم يلصق الزجاج الملون من الخلف بحيث يتخلله النور فتبدو الرسومات الهندسية والنجمية وسواها جميلة واضحة . وكانت تعد لفتحات المساجد أو القصور أو المنازل .

١٢ — المصنوعات المعدنية :

تنوعت المشغولات المعدنية فى الفن الإسلامى من البرونز والنحاس التى

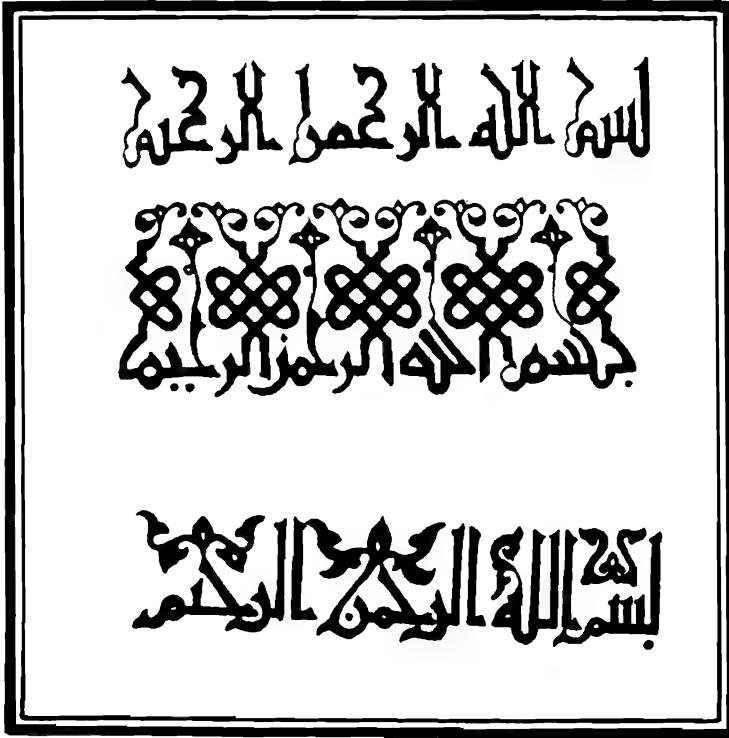
صنعت منها الثريات . أو صفحت به أبواب المساجد وزخرفت بالبديع من الزخارف أو زخرف سطحه بالذهب والفضة أو صدفت منه النصب كالموجود منها في متحف باليرمو بإيطاليا أو العديد من أنواع الحلى والزينة المرصعة بالمجوهرات والأحجار الكريمة وخاصة في العصر الفاطمي هذا غير الأواني الذهبية والفضية المرصعة بالأحجار الملونة الغالية التي تتحدث عنها الدنيا في ذلك الأوان .

صناعة الخزف في الفن الإسلامي :

يوجد الخزف الإسلامي الأثرى في أجزاء العالم فمنه أوان منقوشة بالزخارف البارزة أو ذات طلاء معدني البريق وظهر في العصر الطولوني الخزف المكبوس في القوالب مزدانا برسم النباتات أو الحيوان أو بالأشكال النجمية أو الطيور ومن المعروف أن الخزف ذو البريق المعدني هو ابتكار إسلامي رائع يتسم بحسن التوزيع وقد رسمت لوحات فنية بها رسوم آدمية أو حيوانية أو سواها .



الخط العربي فن وزخرفة



تبوأ الخط العربي مكانته الممتازة الجديرة به وهو من العلامات المميزة للفنون الإسلامية ومنتجاتها .

واستخدم الخط الكوفي في الكتابة التسجيلية التاريخية . وفي تدوين المصاحف

ويبدو في أعلى الصورة نماذج من الخط الكوفي ..

١ — البسملة مكتوبة بالخط الكوفي في العصر الفاطمي .

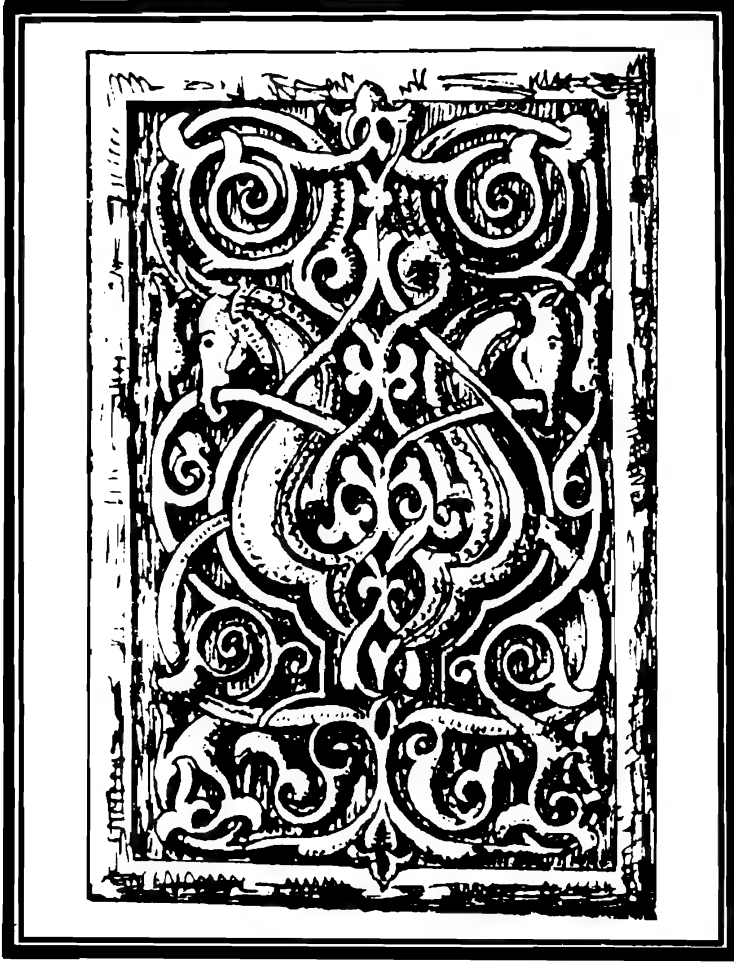
٢ — نموذج بديع من الخط الكوفي « المضفر مملوكي النمط » ويلاحظ فيه التماثل التام مع حسن التوزيع .

٣ — البسملة بالخط الكوفي من عصر المماليك الجراكسة .



مثال آخر من الخط الكوفي كزخارف
من الفن الإسلامي في الأندلس

عبارة عن نقش جداري من المصيص المزخرف بثلاث درجات من البرونز
أعلاها الاعتزاز بالله ثم سائر الزخارف النباتية ملونة بالذهب فوق أرضية من الأحمر
والأزرق .



الزخرفة الإسلامية في فن الحفر على الخشب

اعتمدت الزخرفة الإسلامية في فن الحفر على الخشب على الزخارف النباتية المتنوعة واستخدم ما شوهد في الفنون السابقة من ورق الكروم وثمره سعف النخيل مع الاعتماد كلية على الزخارف النباتية الاصطلاحية للطراز الإسلامي .

والمثال المصور أمامنا عبارة عن حشوة فاخرة محفورة في الخشب بدقة واعتناء تام من أحد أبواب القصور الفاطمية مزدانة برسم فرس .



(١) حفر في الخشب من العصر الفاطمي

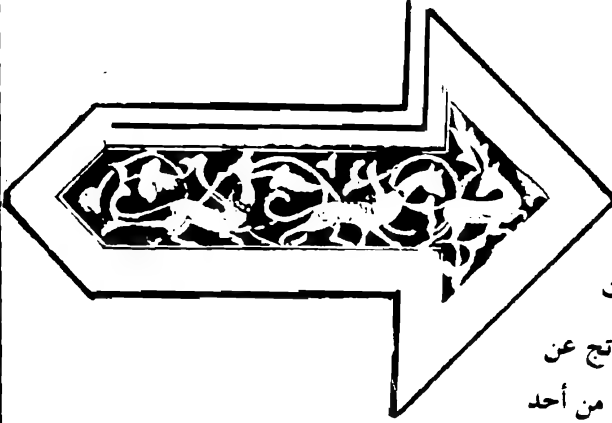


(٢)



٢ ، ٣ - حفر على الخشب من أحد القصور الفاطمية .

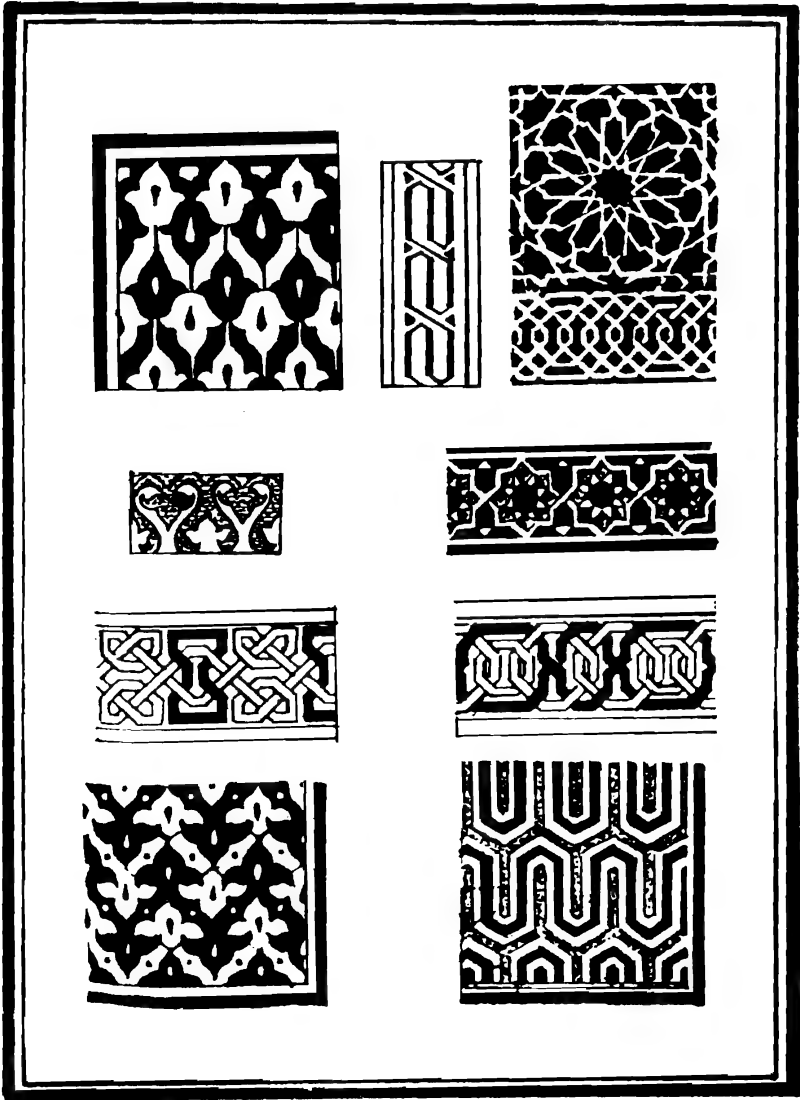
التصوير فى الفن الإسلامى



١ - إحدى الحشوات
المحفورة فى الخشب الناتج عن
امتداد الأطباق النجمية من أحد
القصور الفاطمية .

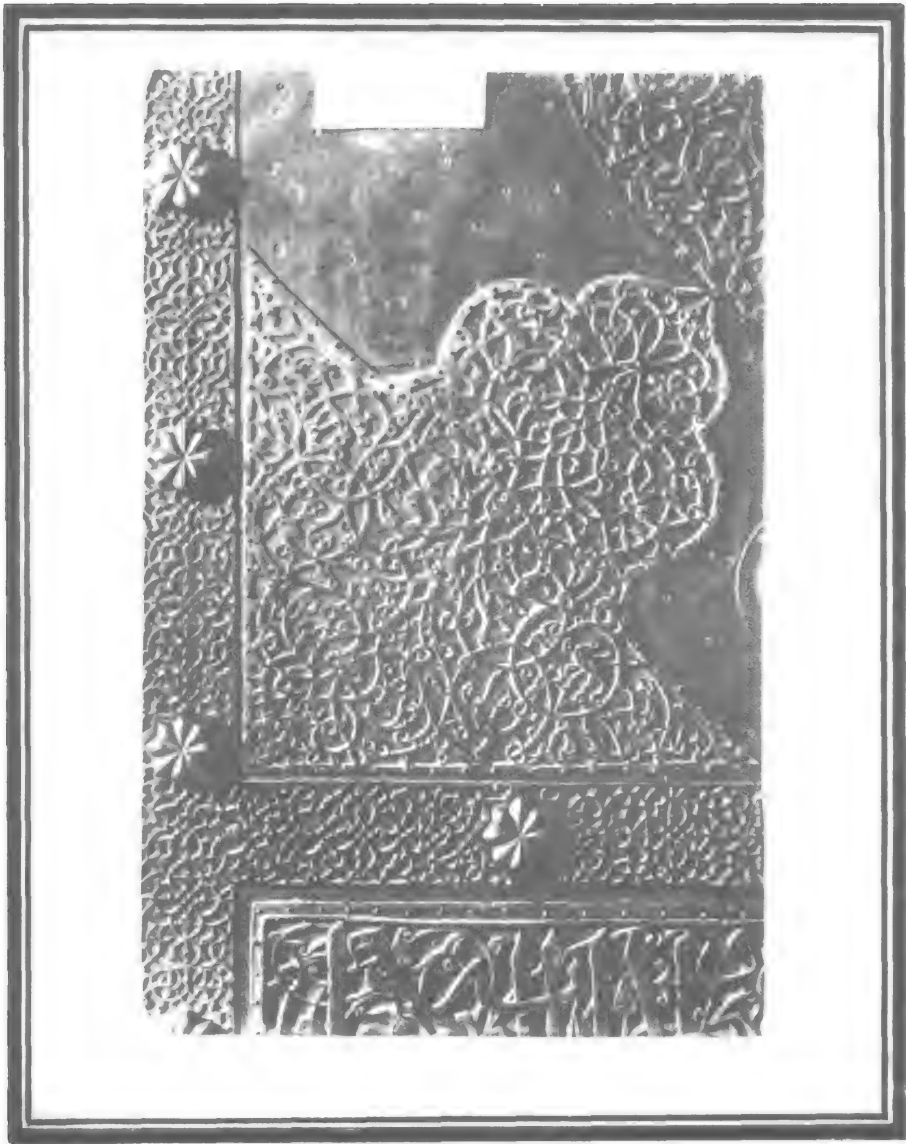


٢ - إناء بديع من الخزف المزجج
ببريق معدنى من آثار الفواطم القرن
الخامس الهجرى الحادى عشر الميلادى .
تبارى المصورون فى إبراز قدراتهم فوق
الأسطح المختلفة من حفر فى الخشب أو
تصوير على الجدران والخزف .



استخدام الفسيفساء في الزخرفة الإسلامية

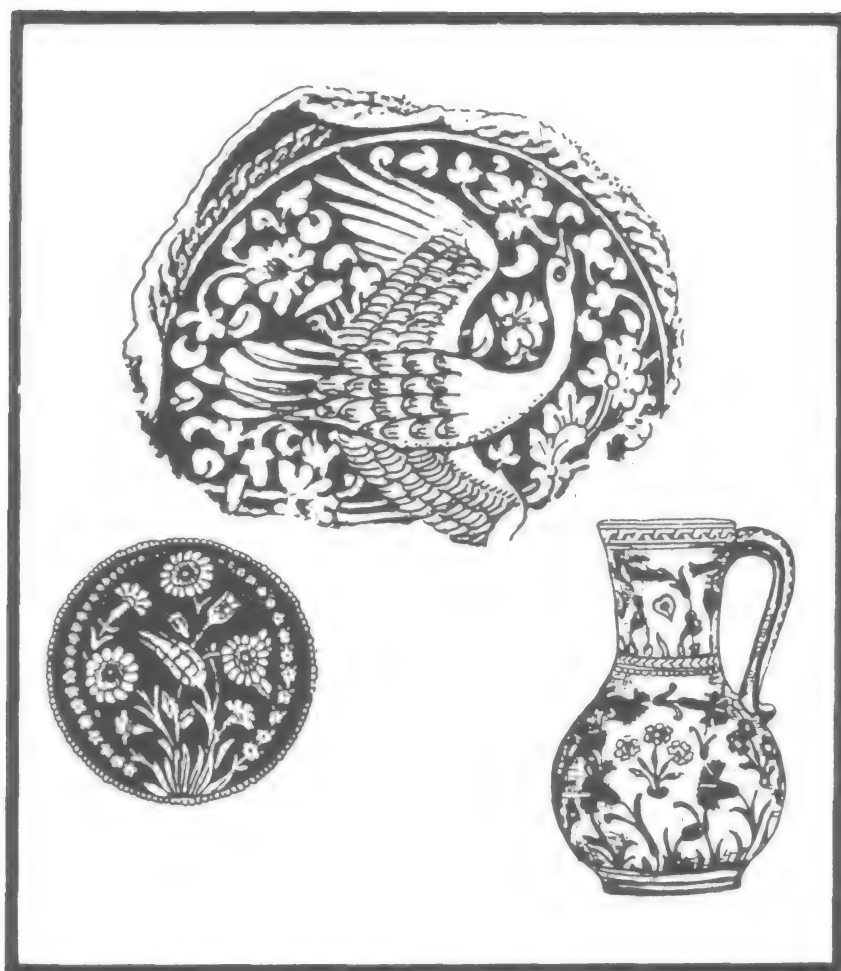
استعمل العرب قطعاً من رخام وأصداف وزجاج مذهب أو ملون في تكوين الرسوم والصور النباتية والحيوانية وإبراز الأشكال النجمية .
وفي اللوحة نماذج من رخام مطعم من العصر المملوكي .



أمثلة في :

المصنوعات المعدنية في الفن الإسلامي

جزء من باب خشبي مصفح بالنحاس الأصفر المقصوص المموه بالزخارف النباتية المتقنة التي لا تبدو لأول وهلة ولكن الفحص يظهر ما بها من صور عديدة لبعض الحيوانات وعلى الباب كتابة باسم السلطان قلاوون القرن ٧ هـ - ١٣ م أثر مملوكي .



صناعة الخزف فى الفن الإسلامى

من المعروف أن الخزف ذو البريق المعدنى ابتكار إسلامى شائع يتسم بحسن التوزيع وقد رسم بأشكال آدمية وحيوانية ونباتية .

١ — عبارة عن قاع إناء من الخزف مملوكى القمط من القرن الثامن الهجرى مزدان برسم طائر ويبدو فيه الأثر الفاطمى .

٢ — إناء فارسى مزخرف بزهر القرنفل من المتحف الإسلامى .

٣ — طبق قيشانى يرجع تاريخه إلى القرن السادس عشر الميلادى .

الفن الإسلامي في مصر والشام

- سمات الزخرفة الإسلامية في مصر والشام .
- مدرسة مصر والشام وزخارفها في الفن الإسلامي .
- أشهر أعمال الفن الإسلامي في العصور الإسلامية المختلفة في مصر والشام — العصر الفاطمي — العصر الأيوبي — عصر المماليك .
- أهم الألوان المميزة للزخرفة الإسلامية في مصر والشام



مشكاة زجاجية في مسجد مكتوب عليها بخط الثلث المملوكي على دوران الرقبة
وجزء من سورة النور ﴿الله نور السموات والأرض مثل نوره كمشكاة فيها مصباح •
المصباح في زجاجة والزجاجة كأنها كوكب دري﴾ [صدق الله العظيم]
سوريا في أواخر القرن الثالث عشر .

الزخرفة الإسلامية :

كونت الزخرفة الإسلامية المظاهر المادية للحضارة الإسلامية ولا عجب أن الديانة الإسلامية ولدت بنزول الوحي على محمد سيد الأنبياء والمرسلين ﷺ وخلفت على مر الزمن آثارا عجيبة في العالم يمكن تفصيل أنواعها إلى أربع مدارس فنية :

- ١ — مصر والشام .
- ٢ — العجم والهند .
- ٣ — تركيا وجنوب أواسط أوروبا .
- ٤ — شمال إفريقيا وأسبانيا .

ويرجع اختلاف هذه الأنماط إلى تباين المؤثرات المناخية والجغرافية والجيولوجية واختلاف العادات الاجتماعية وسواها من المؤثرات إلا أن هذه الأنماط قد ارتبطت معا بأوثق الصلات الروحية وقد انعدمت الصلة بالأنماط الأقدم من الإسلام عهدا بالتدرج ففي عهد عمر بن الخطاب تعرف المسلمون على الفن الفارسي وأخذتهم روعة إيوان كسرى وما حواه من مظاهر الترف والفخامة ومن ثم تأثرت فنون الدولة العباسية بالفن الساساني والفارسي وعندما تأسست الكوفة وفتحت مصر تعرف المسلمون على الفن البيزنطي وتأثروا به وتألقت هذه المعرفة في قصر الخضراء وفي الجامع الأموي بدمشق ثم تجددت معرفة العرب بالفن الفارسي عندما امتدت فتوحات المسلمين إلى الصين والهند ثم امتدت غربا حتى أدركت الفتوحات الإسلامية قلب فرنسا ولكن الوشاية بالقادة أجبرت المسلمين على الارتداد إلى الأندلس حيث أسسوا فيها ملكا عظيما عبر ثمانية قرون من الزمان .

والعناية برشاقة وانسياب الخطوط من سمات التصوير الإسلامي عامة والفارسي خاصة — كما تلاحظ البعد في التجسيم واستخدام نوع تعبيرى من

المنظور والاهتمام بالتركيب أو التكوين الزخرفى فى الصورة كان نحو الملابس وقطع الأثاث أو المباني مزينة بالزخارف الدقيقة .

عناصر الزخرفة الإسلامية :

تتكون الزخرفة الإسلامية فى المدارس الأربعة من العناصر الآتية :

١ — زخارف هندسية : من الأشكال الهندسية والخطوط المتداخلة والأطباق النجمية فى المدارس الأربعة .

٢ — زخارف نباتية : مصدرها فروع النبات وأوراقه وزهوره ، ثم ترسم محورة بعيدة عن أصلها الطبيعي فى مدرسة مصر والشام ومدرسة شمال أفريقيا وأسبانيا ومدرسة تركيا . أو شبيهة بأصلها ولونها الطبيعي فى مدرسة فارس والهند .

٣ — زخارف كتابية : مثل الآيات القرآنية والأحاديث وأسماء الحكام والشعر والمأثورات وغيرها بالخط الكوفى العادى والمزخرف والنسخ وذلك فى كل المدارس الفنية الأربعة .

٤ — زخارف آدمية وحيوانية : كان رسمها محرما فى العصر الأول الإسلامى خوفا من العودة إلى عبادتها إلا أنها رسمت بكثرة فى فارس والهند ثم فى مصر والشام فى العهد الفاطمى والأيوبي ثم فى الأندلس بقلّة وكانت التقاسيم النجمية أبرز سمة فى تقسيم الأسطح الكبرى مكونة حشوات تختلف شكلا ومساحة ببعضها عن البعض الآخر وهيات المكان اللائق لأنواع الزخارف النباتية أو الحيوانية الأخرى .

وكانت للكتابة وضعها الخاص تبرزها الزخارف المادئة من خلفها . وفى مواضع أخرى اختصت الكتابة ببعض الحشوات أو الأفاريز بنفس التوصيف السابق حيث أدرك الفنان المسلم أن الخط العربى يصلح أن يكون عنصرا

زخرفيا طيعا يحقق الأهداف الفنية إلى جانب الناحية التسجيلية للقرآن والأحاديث وغيرها .

أما تصوير العناصر الحية فقد كانت لها مواقع خاصة : ففي الحمامات الفاطمية صورت حشوات بها السقاه أو الحمام الزاجل أو البيغاوات وما سواها . ومثلت حفلات الطرب والترفيه في أفاريز القصور .. وفي الأندلس زينت الأسقف بصور تمثل الأمراء عائدتين من رحلات الصيد وخيولهم مرسومة بعناية فائقة فوق أرضية من ذهب وكلها مرسومة فوق جلود الجمال المدبوغة وملتصقة بالسقف تتخذ منحنياته واستدارته — ومع هذا فإن عدم استواء السطح لم يؤثر في رؤية الرسم من المسافة البعيدة سليماً ناطقاً بالبهاء ، وقد جرى الفواطم على رسم الحفلات مكان رسم الحيوان والطيور شائعاً فوق سطح الخزف ، وقد صار الأيوبيون على نهج أسلافهم الفواطم مع كثرة رسم الطير والحيوان وقلة رسم الإنسان وفاقت فارس والهند المدارس الأخرى في التصوير ورسم الإنسان والحيوان والطيور وشملت مختلف الأسطح والمخطوطات والقصص ورسمت مناظر الصيد والمعارك ومشاهد الحياة العامة .

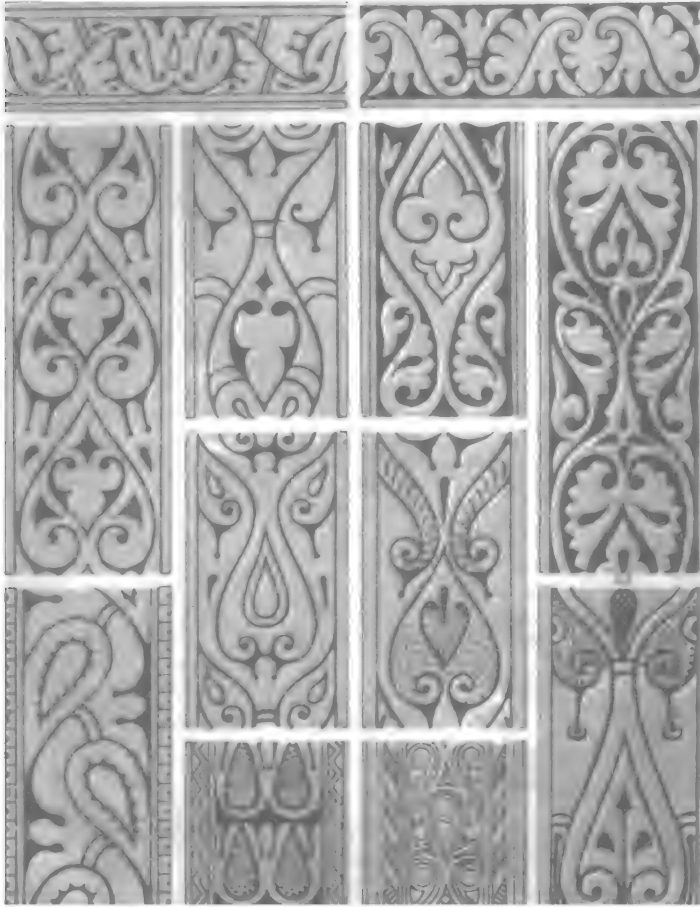
ولم يقصد الفنان المسلم محاكاة الطبيعة عند رسم الإنسان والحيوان والطيور إنما قصد التعبير وجمال التشكيل وهو ما استفادت منه المدارس الحديثة المعاصرة في التصوير ونلاحظ أن الكثير من هذه الوحدات الزخرفية رسمت متكررة تخرج من أطرافها أفرعا هندسية أو نباتية مورقة كما زخرفت أجسامها بهذه التكوينات إمعانا في تحويرها إلى عناصر زخرفية بعيدة عن شكلها الطبيعي وتزخر المتاحف العالمية بالكثير من هذه الآثار .

أما العناصر النباتية فهي أوضح المظاهر التي تبين ابتعاد الفنان المسلم عن محاكاة الطبيعة ونقلها حرفيا ، فهي في أكثر الأحيان عناصر رمزية زخرفية مجردة رسما ولونا تبدو في فروعها الحلزونية وأوراقها النصف قلبية الشكل خطوطا منحنية تملأ السطوح في تناسق بديع وتعادل بين الكتلة والفراغ وإتزان يفوق الوصف وانتشر هذا النوع وتبلور في مدرسة مصر والشام أكثر من غيره ثم في مدرسة شمال أفريقيا والأندلس وأخيرا تركيا .

غير أن الفنان المسلم في فارس والهند استخدم وحدات نباتية كثيرة ومتنوعة تكاد تقارب في الشكل واللون الطبيعة غير أنه أحاطها بخط موحد السمك يحددها بتشعيرات داخلية تزيد من تفاصيلها وتقربها من أصلها الطبيعي الموجود بهذه البلاد ، غير أنه استخدم في تكرارها الأسلوب الإسلامي المتبع في باقي المدارس .

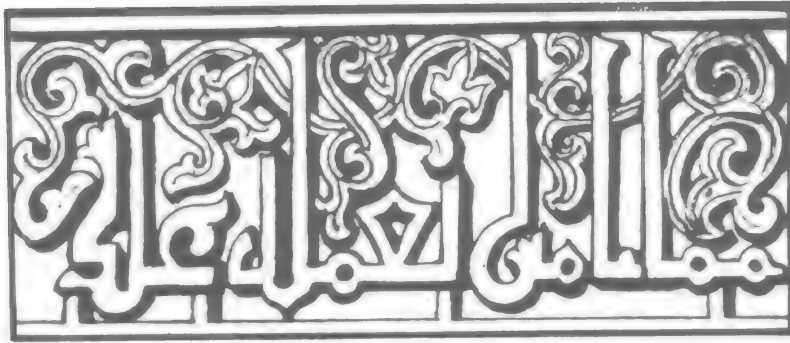
مدرسة مصر والشام وزخارفها في الفن الإسلامي :

تأثرت الأعمال الفنية الإسلامية في أول عهدها بالفن القبطي والبيزنطي



زخارف من مسجد أحمد بن طولون بالقاهرة

والرومانى وفنون أهل الشام والفرس واستمر هذا التأثير حتى أوائل الدولة الطولونية ويظهر ذلك فى زخارف مسجد أحمد بن طولون وسرعان ما تخلص العرب من هذه المؤثرات واتجهوا بسرعة فائقة إلى طرازهم الفريد المميز لشخصيتهم المستقلة حيث تألفت الفنون التشكيلية المختلفة التى استخدم فى زخرفتها العناصر السابق توضيحها والتى كان للمسلمين فى مصر والشام عناية فائقة بتكويناتها الرائعة والذى روعى فيها تناسق الوحدات مع فراغات التصميم مع شغل الفراغ بوحداتها المكررة التى تنوعت واختلفت باختلاف حكام مصر والشام من المسلمين ففى العصر الإسلامى الأول الأموى - العباسى - الطولونى - الأخشيدى من سنة ٦٤٢ - ٩٦٩ ميلادية تميزت الزخرفة الإسلامية بتأثرها بالفنون القبطية والبيزنطية والساسانية .



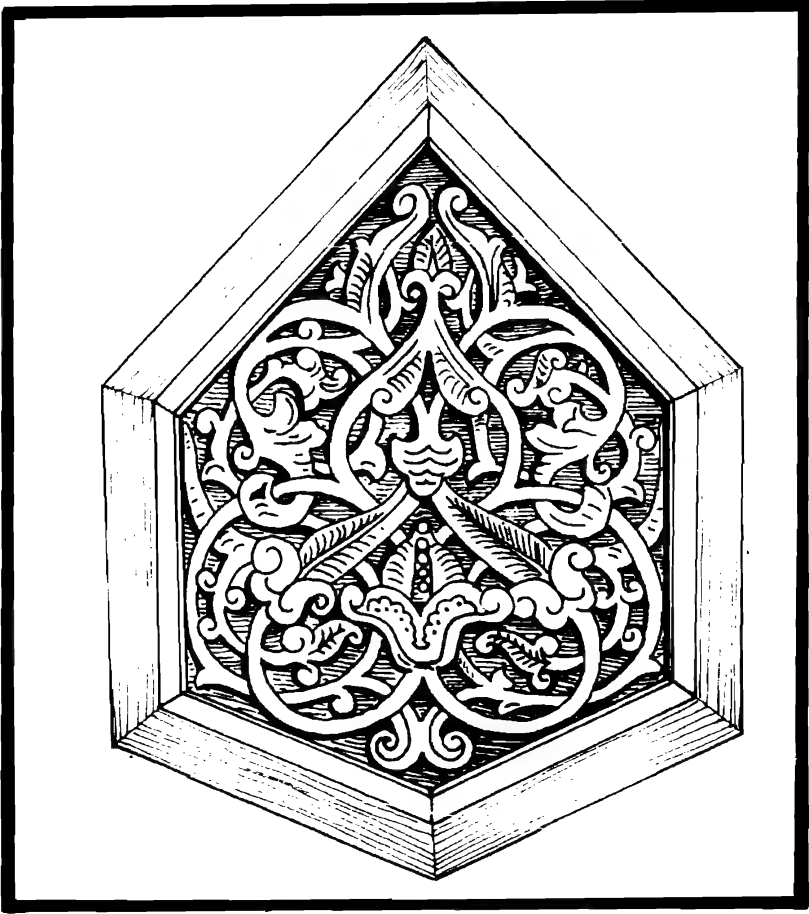
كتابة كوفية محفورة فى الرخام
من صدر العصر العباسى

وأشهر الأعمال مسجد عمرو بن العاص ومسجد أحمد بن طولون بالقاهرة والجامع الأموى بدمشق وبناء مدينة سامرا بشمال بغداد .

وفى العصر الفاطمى ومدته من سنة (٩٦٩ - ١٧٧١ ميلادية) وسمى باسم فاطمة الزهراء بنت (الرسول - ﷺ - وزوجة على بن أبى طالب) وقد اعتنق الفاطميون مذهب الشيعة الذى أباح للفنان المسلم رسم ونحت وحدات حية من العناصر الآدمية والحيوانية والطيور وبذلك تحررت الأعمال

الفنية من القيود السابقة وازدهرت الفنون والصناعات التشكيلية واستخدم الخط الكوفي المورق بكثرة وخرجت من أطرافه سيقان النبات وتفرعاته الجميلة أو كتب فوق أرضية مغطاة بالزخرفة النباتية كما تنوعت الزخارف الهندسية والنباتية .

وأشهر أعمال العصر بناء سور القاهرة وأبوابه — الجامع الأزهر — المساجد الكثيرة والأضرحة مثل مسجد الأقرم والصالح طلائع والحاكم والسيدة رقية وغيرها .



تنوعت الزخارف النباتية والهندسية في العصر الفاطمي .

جشوة من منبر مسجد أحمد بن طولون وهو من غط مملوكي

وفي العصر الأيوبي من سنة ١١٧١ — ١٢٥٠ ميلادية وتبدو الزخرفة الأيوبية مشابهة للزخرفة الفاطمية بجميع عناصرها وتكويناتها وتمتاز بأنها أقل منها رسماً للأحياء وأرشق من النوع الفاطمي مظهرها وأكثر جمالا ولم يبق من آثار هذا العهد سوى ما تشاهده على قلعة الجبل وعلى برج المظفر ومدرسة نجم الدين وضريح الإمام الشافعي سنة ٣١٢ ، ٣١٥ .



زخرفة إسلامية من العصر الأيوبي عبارة عن حفر في المعدن



حفر في الخشب من العصر الأيوبي يلاحظ فيه امتداد التأثير بالفن الفاطمي

وفي عصر المماليك من سنة (١٢٥٠ — ١٥١٧ ميلادية) وهو من أزهى عصور الفن الإسلامي في مصر .

وأشهر أعمال هذا العصر مسجد الظاهر بيبرس والمسجد الغوري والسلطان حسن قلاوون وغيرهم كثير جداً واهتم المماليك بصناعة المعادن

والفسيفساء والتطعيم بالعاج والسن والأصداف والحفر الملون والمذهب وزخرفة المصاحف وشاع استخدام المشربيات بأنواعها المختلفة الخراط والقمريات الزجاجية التى تنساب منها الأشعة الملونة أثناء النهار كما ازدهرت صناعة الثريات النحاسية الكبيرة التى تحتوى الواحدة منها على أكثر من خمسين قنديلا .

وتغلب على زخارف هذا العهد الزخرفة الهندسية والنباتية كما استخدمت الكتابة فى الزخرفة وقل استخدام الرسوم الآدمية والحيوانية وغيرها .



قمرية من الجص من جامع الأشراف من القرن الخامس عشر .
عبارة عن منضدة بالزهور والأوراق النباتية من زهرية مركزية فوق المنضدة وزجاجها الملون له تأثير رائع من الطراز التركى فى الفن الإسلامى .

نماذج من الزخرفة الإسلامية من المساجد

(مسجد أحمد بن طولون)

شيد جامع أحمد بن طولون — وهو ثالث الجوامع التي شيدت في الديار المصرية منذ الفتح الإسلامي وأنشأه الأمير أحمد بن طولون — سنة ٢٦٥ هـ — ٨٧٨ م في مدينة القطائع ووضع تصميمه على مثال المساجد الجامعة : صحن كبير مكشوف — تتوسطه فسقية يحيط به أربعة إيوانات ويحيط بالجامع من جوانبه القبلية والبحرية والغربية أروقة غير مسقوفة تعرف بالزيادات ، وهي من المسجد ومثلها موجود في جامع (سامرا) أو سُر من رأى كما أن المنارة ذات السلم الخارجى مقبسة من المسجد المذكور ، مما يؤيد أن مهندسه حمل معه أساليب العمارة العراقية وزخارفها وعدد أبوابه ٢١ يقابلها مثلها في الزيادات فإذا تجاوزنا سور الزيادة نستطيع أن نصل إلى الإيوانات من أى من أبواب الجامع وهنا تتجلى عظمة هذا الأثر الإسلامى الحافل بشتى الصناعات والفنون وإذا نظرنا تجاه المحراب بالإيوان الشرقى نجد بتجويفه فسيفساء مذهبة ، أمر بعملها السلطان لاجين .

المنصورى سنة ٦٩٦ هـ — ١٢٩٦ م ، وهي السنة التي عمر فيها الجامع وأكمل عمارته ، وبه محاريب فاطمية ومملوكية أهمها اغراب الجصى الذى أمر بعمله الأفضل شاهنشاه بن بدر الجمالى حوالى سنة ٤٨٧ هـ — ١٠٩٤ م وهو أجمل وأدق محراب جصى وبه جزء من لوحة رخامية تذكارية تضمنت تاريخ إنشاء المسجد مكتوبة بالخط الكوفى .

ويحيط بجدران المسجد من أعلى مائة وتسعة وعشرون شباكاً مفرغة بأشكال هندسية وأخرى نباتية ، تنوعت أشكالها وزخارفها ، ترجع إلى العصر الطولونى وإلى العصر الفاطمى وكثير منها إلى عمارة لاجين وإلى عمارات العصر الحديث .

وتعتبر عمارة لاجين أهم عمارة أجريت بالجامع وذلك في سنة ٦٩٦ هـ — ١٢٩٦ م ومنها المنبر وهو تحفة رائعة والمنارة الوحيدة ذات السلم الخارجى وقد أعاد بناءها طبقا لمنارة المسجد القديمة . أما قمتها فهي على مثال المنارات المعاصرة لها . كما أنشأ القبة فوق الفسقية بالصحن والقبة فوق المحراب .

وتحت السقف أزار خشبي مكتوب عليه بالخط الكوفي البارز سورتي البقرة وآل عمران .

ويلاحظ أن العقود المحيطة بالصحن وما يتصل بها من عقود الإيوانات كان باطنها محلى بزخارف جصية تنوعت أشكالها ، كما هو واضح في الإيوان القبلى .

ومجموعة الزخارف الجصية في هذا الجامع متنوعة ، فبينما نرى الزخارف حول عقود الأروقة والشبابيك إتفقت فإننا نراها اختلفت وتنوعت فيما حول عقود الطاقات بخواصر العقود ، وفي الإفريز الجصى أسفل السقف . وكما تنوعت أشكال الشبابيك تنوعت كذلك الزخارف في باطن عقودها وبذلك اشتمل هذا الجامع على أعتى وأقدم مجموعة من الزخارف الجصية .

الجامع الأزهر :

إذا كان جامع عمرو بن العاص أول جامع أسس بالفسطاط فالجامع الأزهر أول جامع أسس بالقاهرة ولكل منهما زعامته ورسالته العلمية .

أنشأ القائد جوهر الصقلى القصر الكبير وتآلف في زخرفته وأثاثه وأعدّه لنزول سيده المعز لدين الله وأعد به سريراً مذهباً لجلوسه عليه وفي أثناء بناء القصر شرع أيضاً في بناء الجامع ، ليصلى فيه الخليفة وليكون مسجداً جامعاً للقاهرة ، أسوة بجامع عمرو بن العاص بالفسطاط والجامع الطولونى بالقطائع . كذلك أعدّه ليكون معهداً لفئة معينة من الطلاب لتعليم الفقه ونشره . فبدأ في بنائه في جمادى الأولى سنة ٣٥٩ هـ (٩٧٠ م)

وكان مسقطه الأفقى وقت إنشائه مكونا من ثلاثة إيوانات حول الصحن الشرق منها مكون من خمسة أروقة . وبكل من الجانبين القبلى والبحرى ثلاثة أروقة المشرف على الصحن منها قائم على أكتاف مبنية أما الحد الغربى فلا أروقة به ، ويتوسطه الباب العمومى الذى كانت تعلوه المنارة ، ولعله كان بارزا عن الواجهة وقد فتحت بأعلى الجدران بالإيوان الشرق شبابيك جصية مفرغة بأشكال هندسية تتخللها مضاهيات مزخرفة ، أحيطت بافريز مكتوب فيه بالخط الكوفى المزخرف آيات من القرآن ومازالت بقايا هذه الشبابيك تحدد الجامع القديم فى جدران إيوان القبلة الشرقية والقبلى والبحرية والغربية . ويشطر الإيوان الشرقى مجاز يتجه مباشرة إلى المحراب .

ارتفعت عقوده كما ارتفع سقفه عن مستوى ارتفاعات الإيوان . وقد حليت حافات عقوده بآيات من القرآن مكتوبة بالخط الكوفى . كما حليت وجهاً عقوده بزخارف نباتية مورقة .

وعقود هذا المجاز هى الباقية بهذا الإيوان من عقوده القديمة ، بينما تغيرت باقى العقود غير مرة . وينتهى هذا المجاز إلى المحراب الفاطمى القديم .

ويلو هذا المحراب قبة مملوكية ، ترجع إلى القرن التاسع الهجرى (الخامس عشر للميلاد) .

هذا هو وصف جامع المعز لدين الله الذى أنشأه جوهر لسيده وعمل له ثلاثة أبواب فى جدرانه القبلى والبحرى والغربية .

ولم تمض على الجامع فترة حتى عنى بإصلاحه العزيز بالله ابن المعز لدين الله فجدد منه أشياء لعلها أعمال تكميلية وحوالى سنة ٤٠٠ هـ (١٠٠٩ م) جدده الحاكم بأمر الله ، وأوقف عليه وعلى الجامع المقسى والجامع الحاكمى ودار العلم أعيانا ، دونها وقفية كبيرة وخص الأزهر بحصة منها وزعت على مرافقه وشئونه . وأعيد إصلاحه فى سنة ٦٦٥ هـ / ١٢٦٦ م وقد يوجد من هذه العمارة الزخارف الحصية الدقيقة التى تعلو المحراب القديم والمتأثرة بالزخارف الأندلسية .

وفي سنة ٩١٥ هـ (١٥١٠ م) أمر السلطان قنصوه الغوري ببناء منارة للجامع ، وهي تلك المنارة الضخمة ذات الرأس المزدوجة وهي منارة عالية امتازت بتليبس القاشاني بيدن دورتها الثانية ، كما إمتازت بوجود سلمين فيما بين دورتها الأولى والثانية لا يرى الصاعد في أحدهما الآخر وهي إحدى البدع الفنية في العمارة الإسلامية .

وقد أضيفت بالأزهر عدة إضافات منها المدرسة الطيرسية ولم يتبق منها الآن سوى محراب من أدق وأجمل المحاريب ، إمتاز بتليبس رخامه الملون بفسيفسائه .

على أن أكبر عمارة أجريت بالجامع الأزهر في العصر العثماني كانت تلك التي قام بها الأمير عبد الرحمن كتحدا سنة ١١٦٧ هـ (١٧٥٣ م) فقد زاد في الجامع الأزهر مساحة كبيرة ، بإضافة الأروقة خلف المحراب القديم . وقد جددت سنة ١٣٠٦ هـ / ١٨٨٨ م وبقى بها محراب من الرخام الدقيق على يساره قطعة مثمنة من الرخام مكتوب فيها بالكوفي المربع الله — محمد وأسماء العشرة المبشرين بالجنة وفوق المحراب قبة وبجواره منبر خشبي ويجاور هذا المحراب محراب آخر صغير عرف بمحراب الدردير ، ومن أعماله بالجامع أيضا تجديد واجهة المدرسة الطيرسية وقد أبقى بها شبابيكها النحاسية ودائرة من القاشاني بها نص « الملك لله وحده » وأنشأ الباب الكبير الغربي الرئيسي للأزهر وهو محلى بكتابات وزخارف دقيقة في الحجر والرخام تسترعى النظر فيها براعة الخطاط في كتابته « الصلاة عماد الدين ، عجلوا بالصلاة قبل الفوت » بشكل زخرفي نادر وكان يعلوه كتاب ويجاوره منارة وبهذا الباب ضمت المدرستان الطيرسية والأقبغاوية إلى الأزهر . وقد هدم الكتاب والمنارة وفكت مباني الباب وأعيد بناؤه في سنة ١٨٩٦ م عند توسعة الشارع . وبناء الرواق العباسي .

مساجد أخرى :

وهناك جامع الأحمر وجامع الحاكم بأمر الله وجامع الصالح طلائع . وجامع

الظاهر ببيرس وجامع عمرو بن العاص . وجامع المؤيد ، وكل هذه الجوامع يشهد لها بجمال البناء ورونق الزخرف المميز لشخصية الفن الإسلامى وبمقارنة طرز بنائها مع غيرها من الكنائس المسيحية مثلا نجد أن الطرز المعمارية لهذه المساجد وخاصة جامع ابن طولون تتميز بالشخصية الفريدة المتميزة المقررة من أى تأثير مباشر للطراز السابق فى حين نجد أن الفن المسيحى فى الاتجاه الآخر فمن الصعوبة أن تقول أن المسيحية أنتجت طرازا خاصا متميزا لها ومتحررا من التأثيرات الوثنية حتى القرن الثانى عشر أو الثالث عشر .

وتعد الجوامع المصرية من بين أعظم الأبنية جمالا فى العاء وهى جديرة بالاعتبار فى نفس الوقت لعظمة وبساطة شكلها العام وللثقافة والرشاقة التى تظهرها زخرفة هذه الأشكال .



السمبوسكة

(وهى جزء الشبى مثلثى المحصور بين عقدين متجاورين فى العقد الإسلامى) .

ويلاحظ أنه رغم أن الأوراق المحيطة بالمركز مازالت محتفظة بشكل أوراق الأكشس وهي المحاولة الأولى في التخلص من قاعدة أو مبدأ توالد الأوراق واحدة من الأخرى ويستمر الحلزون بدون كسر — ويتنشر التصميم أو النموذج موزعا على المسافة بين العقدتين أو (السنبوسكة) كلها على درجة واحدة متعادلة من النقش وهذا كان دائما هو الهدف في الزخرفة العربية والمغربية الإسلامية .

وهناك مظهر آخر مقترن به وهو أن الحلقات التي على حافة العقد مزخرفة من السطح وزخرفت بطنية العقد بنفس الطريقة التي تزخرف بها بطنية العقود العربية والمغربية .

وتبدو مجموعة الزخارف التي بجامع طولون مميزة جدا وتعتبر مظهرها لطراز هذه المرحلة المبكرة للفن العربي لكل هذه المستويات للشكل التي بلغت الذروة في المنشآت التي خلفوها ورائهم .

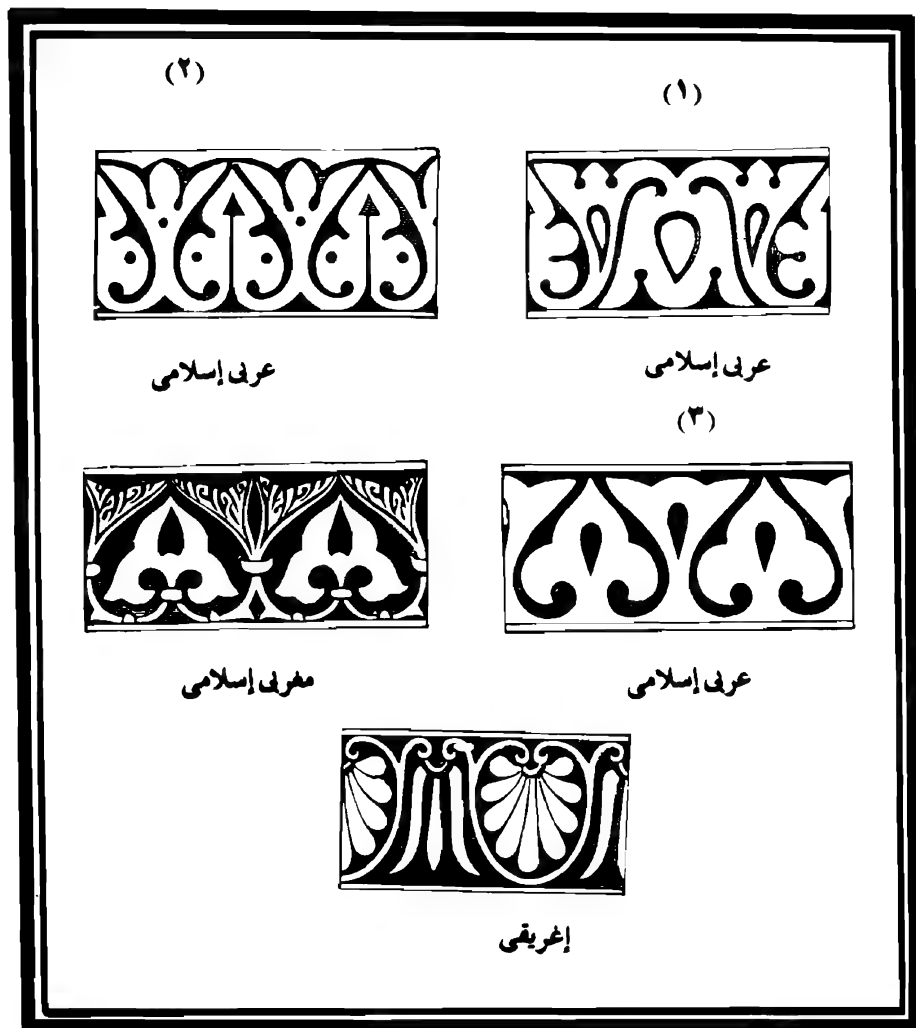
وقد وضعوا زخرفة السطح في المقدمة أو في المرتبة الأولى وكانت من الجص وكان سطح الجزء الذي سيزخرف محضرا أولا من سطح مستو وكانت النماذج الزخرفية أما أن تطبع أو تحفر على الحافة وهي ما تزال في مرحلة لينة قبل الجفاف وباستعمال اداة خشنة تهذب الدورات في الحواف .

وفي الحال نتذكر مبادئ إشعاع الخطوط من خط منشأ أساسي تشع منه جميع الخطوط والأقواس المتناسقة التي ترجع إلى التأثير بالفن الروماني والأغريقي أو مردها إلى شعورهم بالاقتراس من الطبيعة .

ونجد الكثير من النماذج الأتية رقم ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ، ١٢ ، ١٣ ، ٣٢ ، ٣٨ مازالت متأثرة بالأصل الإغريقي فنجد زهرتين أو زهرة واحدة تلف لأعلى وأخرى لأسفل (تكرار عكسي في الوضع) لكل من طرفي الفصن ولكن هناك فرقا وهو أن في الفن الإغريقي لا تمثل الزهور أو الأوراق جزءا من الحلزون . ولكنها تمتد خارجة عنه بينما في الفن الإسلامي نجد الحلزون ينتقل إلى ورقة

داخلية ويوضح شكل ٣٧ الحلزون المستمر المقتبس من الفن الروماني مع التقسيم عند كل دوران للحلزون وهكذا تخلصوا من شخصية الزخرفة الرومانية .

وفيما يلي بعض الزخرفة الإسلامية وتعد واحدة من الأمثلة المبكرة للتغيير عن الطرز السابقة للطراز الإسلامي .



النماذج رقم ١ ، ٢ ، ٣ من زخارف بطنيات النوافذ ولذلك تأخذ إتجاها يميل لأعلى في خطوطها وربما تعتبر كأصل لكل هذه النماذج المنفذة بكيفية رائعة

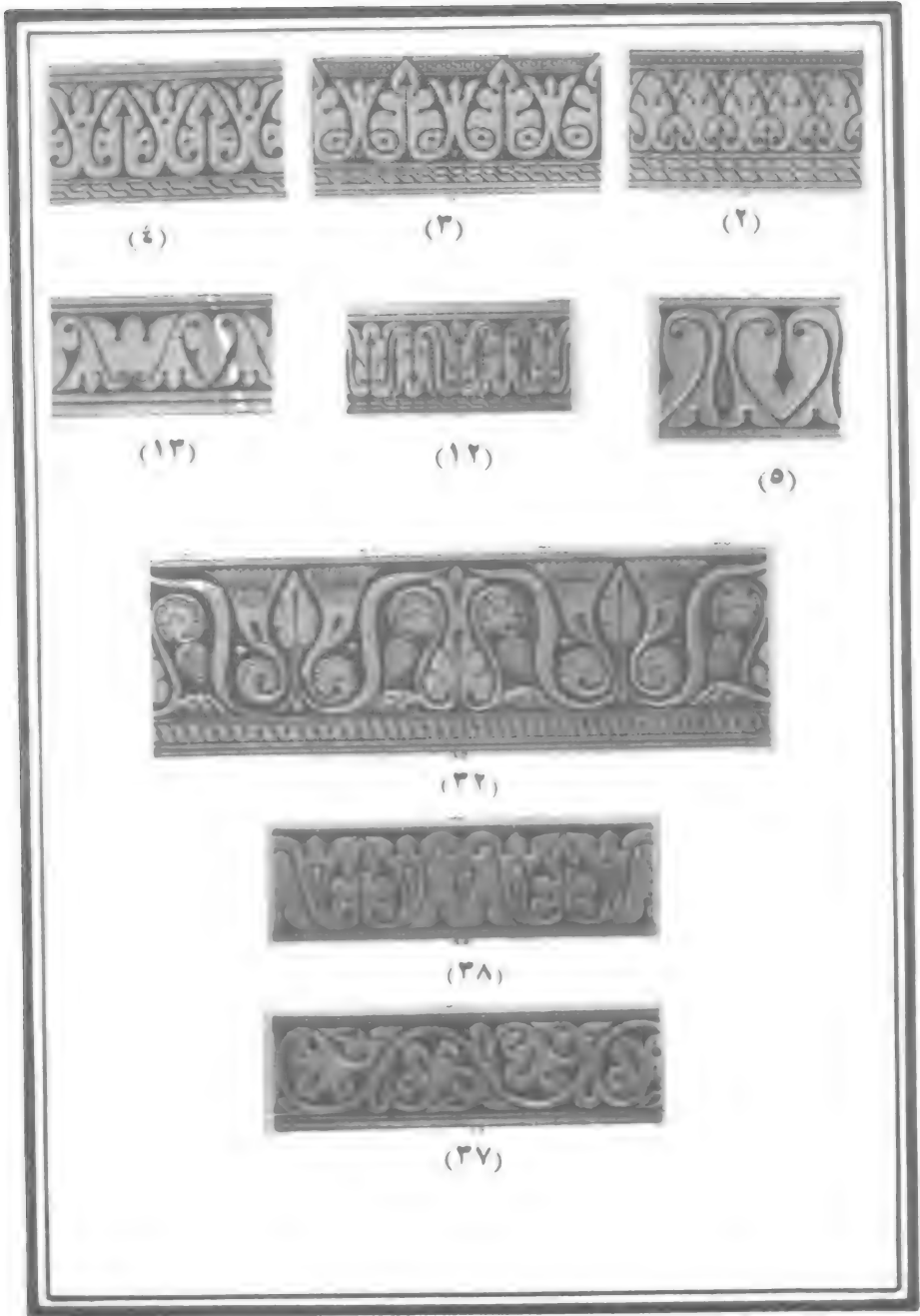
في هذه المرحلة عندما تتوالد الوحدة الزخرفية الأخرى من تكرار الوحدة إلى جوار بعضها أو تتوالد وحدات متنوعة أخرى . وكثيرا ما كانت تضاعف هذه النماذج في اتجاه عكسي ومجموعة الزخارف الآتية . من القرن الثالث عشر وبعد زخرفة جامع ابن طولون بحوالى ٤٠٠ سنة ويمكن أن نلاحظ التقدم الذى أحرزه الطراز الإسلامى فى هذا العصر بوضوح ففى الزخرفة الأندلسية نجد أن نسبة مساحة الزخرفة أو علاقتها بالأرضية كانت دائما زخرفة كاملة ولم توجد أى فواصل أو مساحات مفرقة بين الزخرفة وبعضها أو ثقب في الأرضية من الفراغات وفي زخرفة أسطح الزخارف أيضا فقد أظهروا مهارة فائقة مع عدم وجود الرتابة المملة في تكرار الزخارف .

وكانت القاهرة عاصمة العالم العربى وقلبه النابض وقد أسماها المؤرخون مدينة الألف مئذنة وهى ليست كذلك فقط لأن جذورها تمتد عبر التاريخ إلى أبعد الأزمان وفيها شيد أول مسجد فى مصر سنة ٢١ هجرية بناه عمرو بن العاص وسرعان ما انتشر العمران وأقيمت الدواوين حتى اتصلت بالقطائع الطولونية التى لم يبق منها سوى مسجد ابن طولون .

وتعتبر كذلك مدينة دمشق عاصمة الدولة الإسلامية فى العصر الأموى فى عهد معاوية وهى مدينة قديمة انشئت منذ آلاف السنين ، وعنى الخلفاء والعظماء بتجميلها بالمباني الفخمة والنافورات الجميلة والحدايق البديعة وفى عهد معاوية شيد بها (قصر الخضراء) وغيره من المساجد ذات المآذن الجميلة والقباب البيضاء وأهمها (المسجد الأموى) وهو أهم آثارها الباقية .

أهم الألوان المميزة للزخرفة الإسلامية فى مدرسة مصر والشام :

تأثر أسلوب التلوين فى مصر والشام بالفن البيزنطى الذى كان يسود البلاد قبل الفتح الإسلامى فاستخدم الذهب فى الأرضيات ثم سريعا ما تخلصت الزخارف الإسلامية من هذا الأثر وأتخذت لتكويناتها أسلوبا مميزا ومن أبرز الألوان استخداما وأكثرها انتشارا :



زخارف إسلامية من جامع ابن طولون بالقاهرة توضح تأثر الزخرفة في هذه المرحلة بالأصل الأغريقي ويوضح شكل ٣٧ تخلص الزخرفة من الشخصية الرومانية .

١ — الأزرق اللترامارين — الأحمر الفرميليون — وأحمر وبنى السينا والأسود والأخضر .

٢ — الذهبى والفضى وما شابهما من الملونات للفروع والأوراق والأربطة والشرفات والزخارف الهندسية والكتابات .

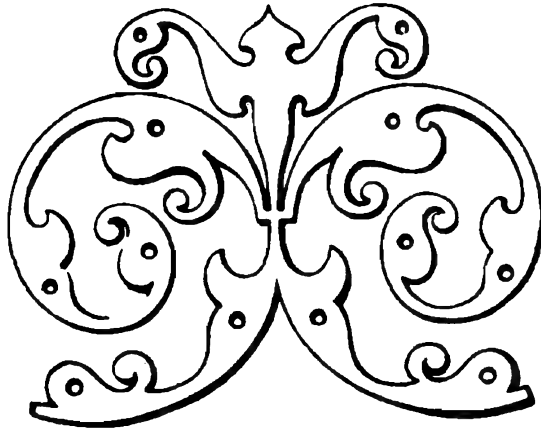
٣ — أصفر التراسينا بدرجاته ، البيج (لون وبر الجمل) السماوى والفيروزى ، والفستقى والرمادى الفاتح فى الأرضيات المتسعة .

٤ — الأسود أو العسلى فى تحديد الزخارف بفلتات رفيعة موحدة التخانة والسلك واتباع ذلك فى أغلب الأعمال .



الفن الإسلامي التركي

- نشأة الفن الإسلامي التركي .
- مميزات الزخرفة في الفن الإسلامي التركي .
- الألوان المميزة للزخارف التركية في الفن الإسلامي .
- نماذج مصورة توضح سمات الزخرفة الإسلامية في الفن التركي .

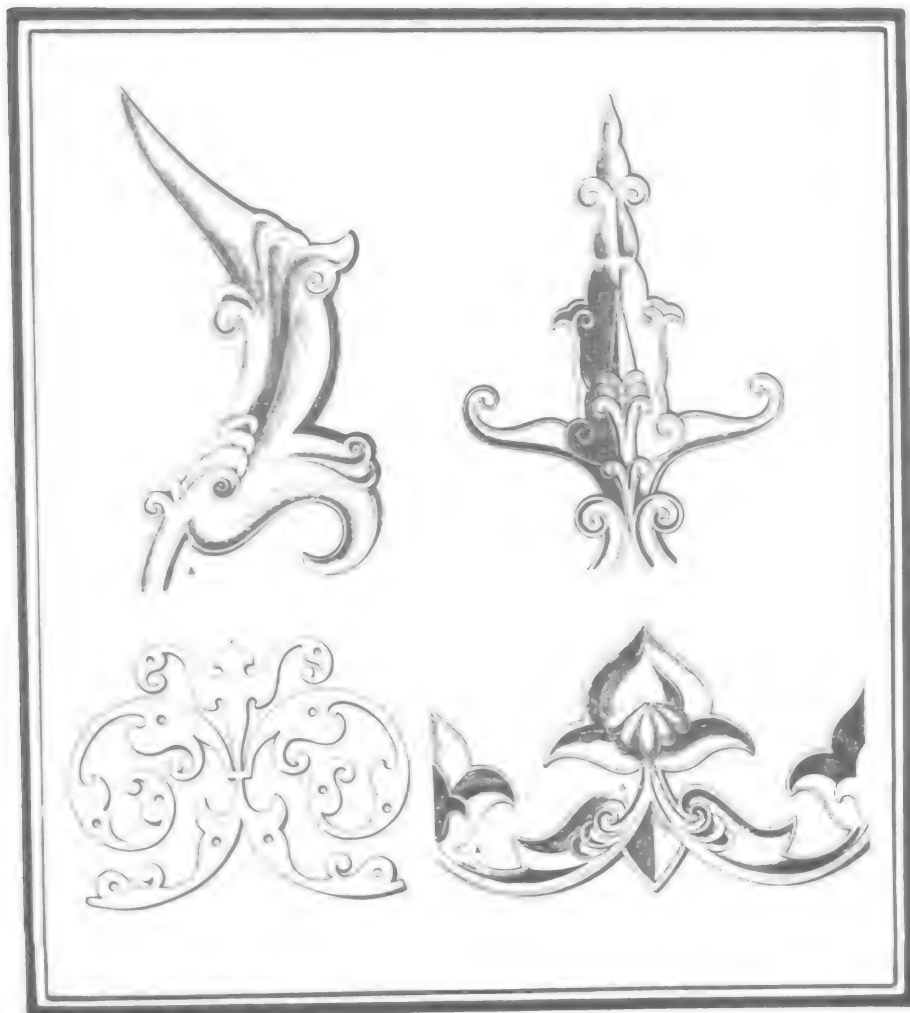


الفن الإسلامي التركي

في عام ١٤٥٣ م وبعد غزو محمد الفاتح للإمبراطورية الرومانية الشرقية شاع الاقتباس من الفنون البيزنطية ولكن الفن الإسلامي استطاع أن يشق طريقه إلى الأمام وتقدم واستخدمت الأوراق والفروع التي اشتهرت في مصر والشام مع غيرها من الزهور متأثرين بالأسلوب الفارسي . وفي العهد الإسلامي القريب كان الأتراك هم أول من تخلوا عن الطراز التقليدي لأسلافهم في البناء واتخاذ النمط السائر في تلك الأيام في فن العمارة فكانت المباني والقصور الحديثة. ليست فقط من عمل الفنانين الأوروبيين ولكنها كانت تبدو في تصميماتهم المفضلة والمستحسنة من الطراز الأوروبي .

ويعد الإنتاج من الفن التركي الذي تم اكتشافه سنة ١٨٥١ من أقل الاكتشافات احتمالا من الفن الإسلامي في المناطق الأخرى وقد جرت محاولات على أيدي فناني مصر والشام في القسطنطينية لإبراز الفن الإسلامي الحقيقي وجماله وجرت محاولات لمزج الفنين بمصر وتركيا ولكن الزخارف كانت خالية من الرشاقة التي تتصف بها زخارف أهل الجنوب ويوجد في الأستانة وغيرها من المدن التركية بيان مختلطة الأنماط لكنها مع ذلك تزدهر بالزخارف النباتية التقليدية في مواضع متعددة . ويرجع أثر اختلاط الأنماط هذا إلى الملابس التي أحاطت بالمبنى لاشتداد التأثير الاجنبي في بعض الأوقات . ونجد في مساجد آسيا الصغرى أروع الأمثلة للفن المزدهر في زمانها والمتمسك بالتقاليد العريقة للفن الإسلامي . وامتاز تصميم السجاد التركي بالزخارف المكونة من إطارات خارجية ومساحات كبيرة في وسطها تقابل المساحات الزخرفية الصغيرة في الكنارات الخارجية مع إتباع البساطة والجمال في التصميم . وكان الأثر الفني الإسلامي يبدو واضحا ومتأثرا بالفن الفارسي في القيشاني التركي .

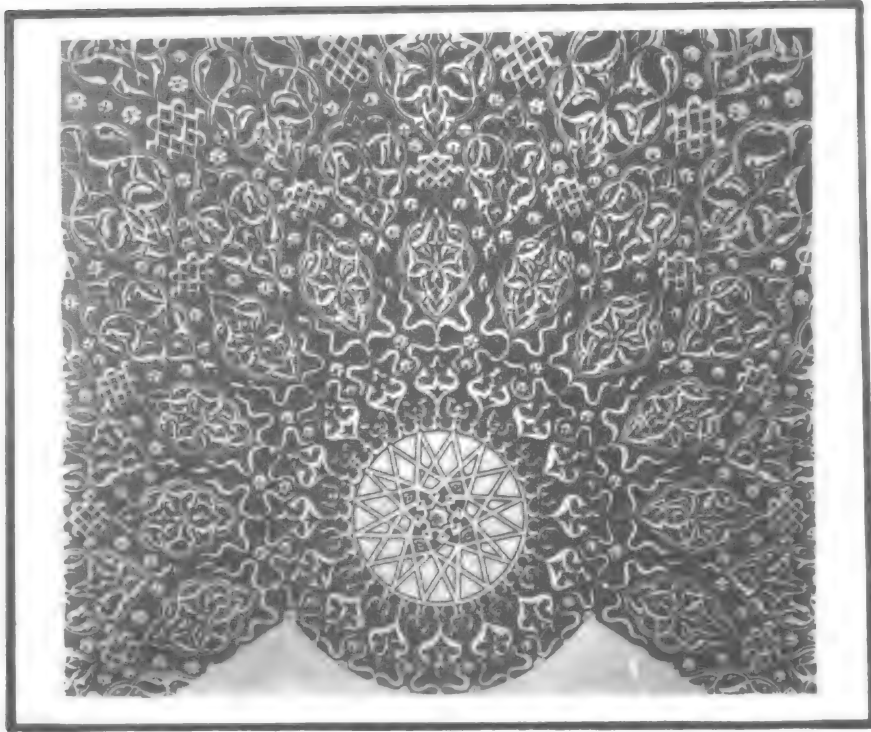
فكانت الورود والقرنفل باللون الأحمر مع الأوراق الخضراء وسار الرخام
المزخرف على نفس النهج .



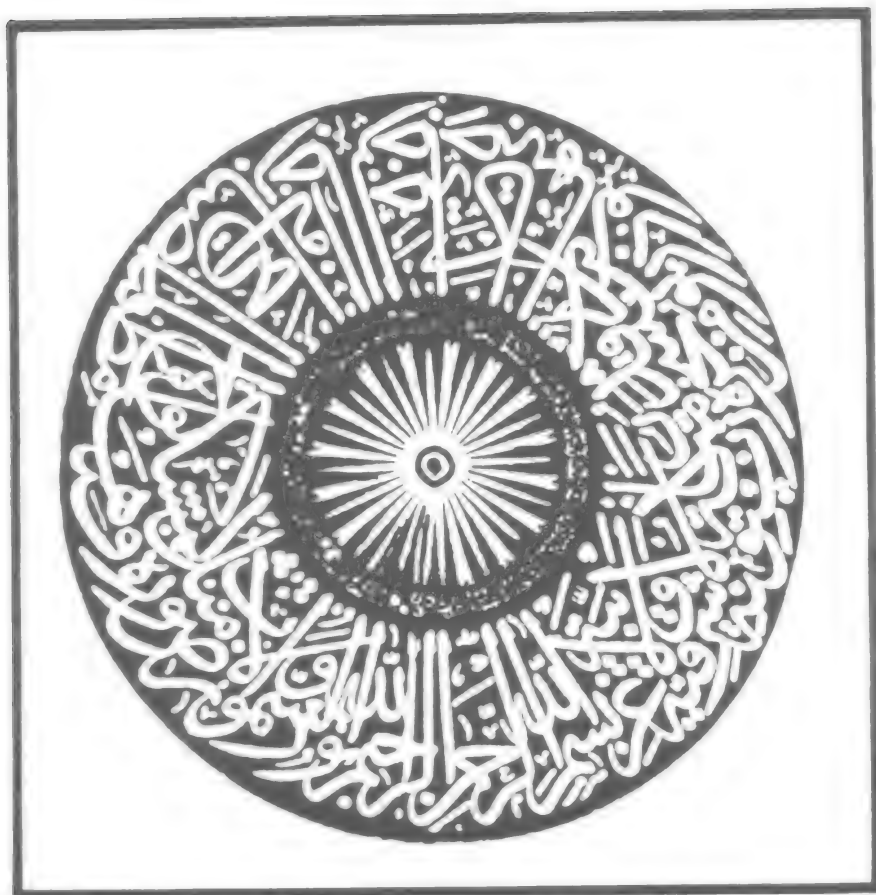
زخارف إسلامية من الفن التركي الإسلامي ويبدو فيها
استخدام الأوراق النباتية المحورة ببراعة فائقة .

الألوان المميزة للزخارف التركية في الفن الإسلامي :

نلاحظ أن اللون الأحمر هو الغالب على الأرضيات ويشاهد ذلك في قبة ضريح السلطان سليمان بالقسطنطينية حيث لونت بأكملها باللون الأحمر الزخرفى المائل إلى اللون البرتقالى وفوقها زخارف بيضاء بها حشوات صغيرة ملونة بالأسود ونلاحظ أيضا أن اللون الأبيض والأسود غالب على معظم الزخارف التركية وخصوصا في استخدام الكتابة النسخية وكانت الأرضيات باللون الأسود وحولها زخرفة بيضاء بأرضية حمراء واستخدم اللون الأخضر الزرعى والأزرق بين اللون السماوى والأزرق الالترامارينى (الزهرى) مع تحديد الزخارف باللون الأسود وجميعها إما بيضاء اللون أو مذهبة .



جزء من زخرفة قبة ضريح سليمان ويبدو فيها استخدام اللون الأحمر في الأرضية مع اللون الأبيض في الزخارف والتحديد باللون الاسود



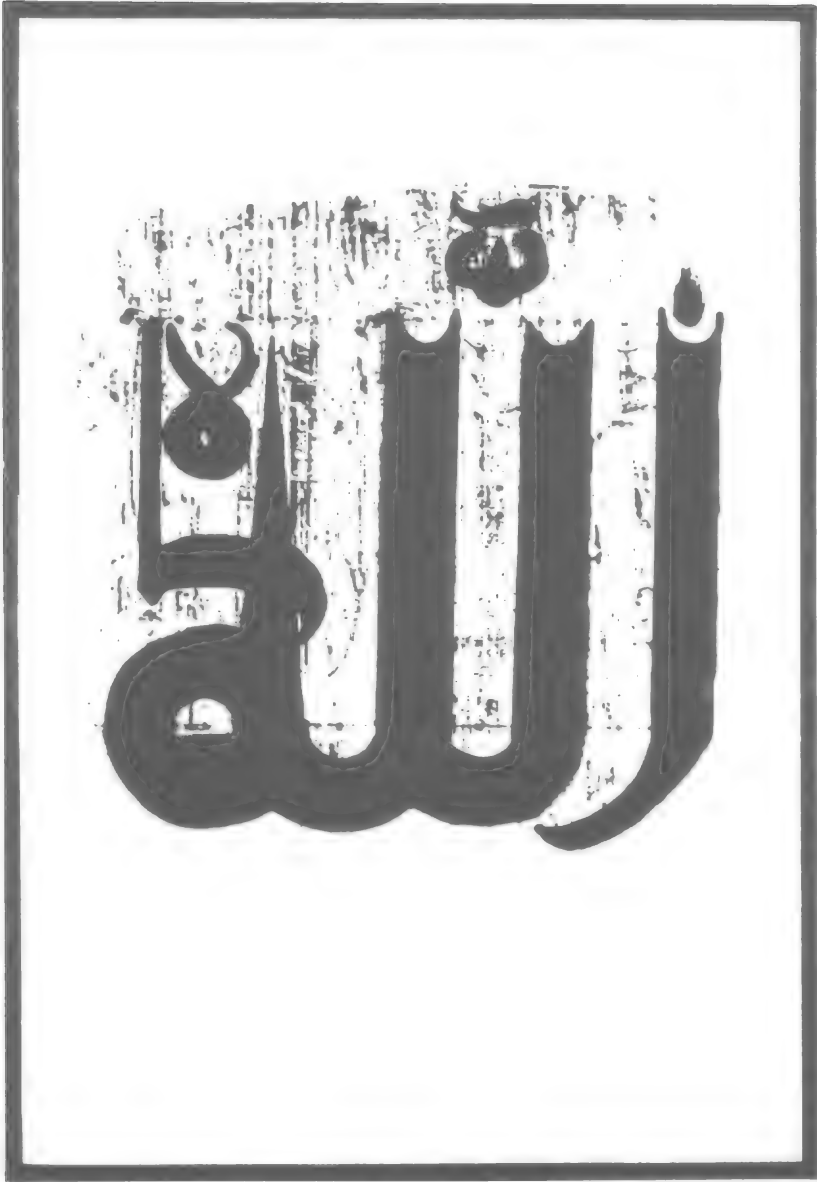
حروف كبيرة من خط الثلث تزين مركز حلية وسط قبة مسجد حاجي صوفيا في
أسطنبول من القرن السادس عشر العثماني وبه جزء من صورة النور تبدأ بالبسملة .

الفن الإسلامي في المغرب والأندلس

- سمات الفن الإسلامي في المغرب ومراكش (الفن الأندلسي) .
- المبادئ الأساسية العامة التي قادت الفن الإسلامي الأندلسي .
- تلوين الزخارف الإسلامية في الأندلس والمغرب .
- النماذج المتشابكة في الزخرفة الإسلامية .
- الزخرفة المنقوشة باستعمال المربع في الفن الإسلامي .
- مقارنة الفن الإسلامي في مصر والشام مع الفن الإسلامي المغربي .
- عرض نماذج توضح سمات الفن الإسلامي المغربي .



كتابة بالخط الكوفي المضفر مختلطاً بالخط الثلث الأندلسي يغطي جداراً من مبنى
الهميرا . وبعض الحروف معالجة بقصد أن تأخذ شكل عقود وتعطي هيئة المرأة . وفي
أعلى العقد كلمة العزة لله .



كلمة الله بخط مغربي حديث من كتابة على منضدة خشية
من الفن المغربي أواخر القرن التاسع عشر .

سمات الفن الإسلامى فى المغرب ومراكش (الفن الأندلسى)

يلاحظ فى الآثار الفنية الإسلامية التى وجدت بالأندلس ما ينطق بمميزات الفن المصرى والرشاقة والسمو الطبيعى وثقافة الإغريق والامتزاج بالزخارف الهندسية للرومانين مع الفن البيزنطى والعربى . وتعتبر فنون وزخارف الأندلس وحدة مع مثيلاتها فى شمال غربى أفريقيا وكلها تتسم بالعظمة مع الكثرة والدقة فى التنفيذ وأبرزها ما تركه العرب فى الأندلس . ومن تلك الآثار مسجد قرطبة الذى يعد من أعظم مساجد الدنيا وكان بالمسجد قبة كبيرة بها قمریات بعدد أيام السنة الشمسية بحيث تشرق الشمس كل صباح من نافذة خاصة — وبكل مجموعة منها تصميم من زهر ونبات الفصل الخاص من فصول السنة . وقد غطيت جدران هذا المسجد بالزخارف الأندلسية البديعة والفسيفساء التى يسهل من خلالها أن يظهر مدى التأثير بالفن البيزنطى . وأظهرت الزخرفة مدى الجمال والافتنان والذى كان الصفة المميزة للزخرفة المصرية مع الرمزية وكانت تبدو عقيدتهم فى زخارفهم التى تشير دائما إلى أنه ليست هناك قوة إلا الله عز وجل ولا غلبة إلا لله وليس للملك أو الحاكم أو غيره ولا يستحق العبادة أو التبجيل إلا الله .



حكمة (ولا غالب إلا الله) . من الزخارف المسجلة فى الأندلس من الفن الإسلامى .
والكتابة بالخط الكوفى وتتألق بالذهب فوق أرضية بها زخرف نباتى هادى المظهر وخلفية من لون أزرق تارة وأحمر تارة أخرى .

وتشهد الأبنية الأندلسية بهذا التركيب الرائع على مدى عظمة أعمالهم وتؤكد في التسجيلات الجدارية أن هذه الأبنية قد سبقت جميع الأبنية الأخرى حيث تتضاءل جميع القباب الأخرى جانب قبابها ومن حيث صناعة الفخار تبدو الصناعات الأخرى باهتة بالمقارنة بألوان الفخار الأندلسي . وهذا يعنى أن من تتاح له فرصة دراسة الفن الأندلسي بإمكانه سيحصل على الفائدة لفن التعبير بالزخرفة .

وستعرض فيما يلي إلى المبادئ الأساسية العامة التي قادت الفن الإسلامي الأندلسي والتي لا تختص بها الأندلس وحدها ولكن نجد لها شائعة في أفضل العصور الفنية تميزا والمبادئ كانت مشتركة في كل مكان للفن ولكن الذي يختلف هو الشكل فقط ومن هذه المبادئ مايلي :

١ — في الفن الأندلسي الذي بلغت فيه العمارة الإسلامية أوجها من القوة والجمال ومهارة الفنانين راعى الفنان التمسك بأن يكون المبدأ الأول في العمارة هو زخرفة البناء وليس البناء المزخرف أبداً . ففي العمارة الأندلسية لم يترك للزخرفة أن تنبع مع البناء بصورة طبيعية ولكن فكرة البناء يتم إخراجها في كل تفصيل للزخارف السطح . ونحن نؤمن بأن الجمال الحقيقي للبناء ينتج عن الراحة التي يشعر بها العقل عندما تتوافق العين مع الإدراك مع التأثير الوجداني في منأى عن أى إرادة .

فعندما يؤسس أى موضوع بطريقة محورة أو مزيفة بغرض الاقتباس أو إعطاء دعامة للموضوع وبدون تنفيذ واحدة منها أو غيرها فيكون مصيره الفشل في أن يطبع في الذهن أو أن يتنمى إلى الجمال الحقيقي ، ومهما يكن التوافق في أجزاء البناء نفسه لذلك نجد أن أمة المسلمين وخصوصا في الأندلس قد تمسكوا بهذه الحقيقة ولم نجد أبداً أى زخرفة بدون فائدة أو زائدة عن اللازم فكل زخرفة نجد لها تبرغ في هدوء وطبيعية من السطح الزين بالزخارف فهم دائما يعتبرون الفائدة وسيلة للوصول إلى الجمال ولم يكن المسلمون وحدهم

الذين نهجوا هذا النهج ولكن نلاحظ نفس هذا المبدأ في جميع العصور الفنية المزدهرة وعندما ينصرف الفن عن هذه المبادئ الحقيقية يصبح مهملاً أو كما في مرحلة النقل عن القديم عندما يعاد إنتاج أعمال الماضي بدون القوة والحيوية التي تنعش الأعمال الأصلية .

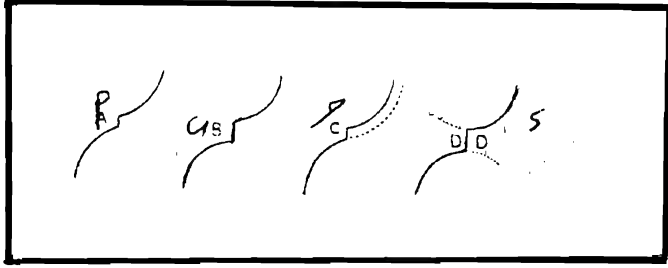
٢ — جميع الخطوط تنشأ عن بعضها البعض في تموجات متدرجة دون أن يكون هناك أى زوائد خارجة عنها . ولا يمكن التخلي عن أى شيء من التصميم أو إلغائه وبمعنى عام إذا كان البناء قد نفذ كما ينبغي فإنه يمكن ألا توجد أى زوائد خارجة ولكن استعمال الكلمة هنا (زوائد خارجية) تكون بمعنى أكثر تحديداً حيث أن الخطوط العامة لا بد أن تتبع تماماً شكل البناء ثم بعد ذلك ربما يكون هناك زوائد خارجة مثل العقود والحليات أو السرر والتي لن تخل بطبيعة البناء أو التكوين . وبالتالي سيكون هناك جمالا حتميا للشكل إذا لم تنشأ تدريجياً من الخطوط العامة .

ويمكن ألا يكون هناك جمال للشكل أو تناسب تام أو ترتيب للخطوط والتي لن ينتج عنها الاستقرار أو الرصانة أو السكون للبناء أو التصميم .

ويلاحظ أن جميع تحولات الخطوط المنحنية من الأقواس أو الخطوط المنحنية من الخطوط المستقيمة لا بد أن تكون تدريجية هكذا وعلى هذا النمط سينتهي التحول ليكون مقبولا ومتوافقاً ، وإذا كان انكسار القوس كما في الشكل (ا) عميقاً جداً بالنسبة إلى الأقواس كما في الشكل (ب) حيث يفصل القوسان بواسطة الانكسار (مثلما في هذه الحالة) فلا بد أن تسير موازية لخط وهمي كما في الشكل (ج) حيث سيتماس القوسان مع بعضهما حتى إذا انفصل أحد من الاثنين مثل الحالة في الشكل (د) فلا بد من أن تتابع العين تدريجياً أسفل القوس ستتحرف إلى الخارج وسيفقد الاستقرار والرسوخ في التصميم .

٣ — كانت الأشكال الشائعة في البداية تولى إهتماماً إلى تلك التكوينات التي تقسم بواسطة خطوط شاملة إلى عدة أقسام ثم تملأ بعد ذلك الفراغات

المحصورة بين خطوط التقسيم بزخارف والتي تقسم مرة ثانية ثم تشبع بالزخرف

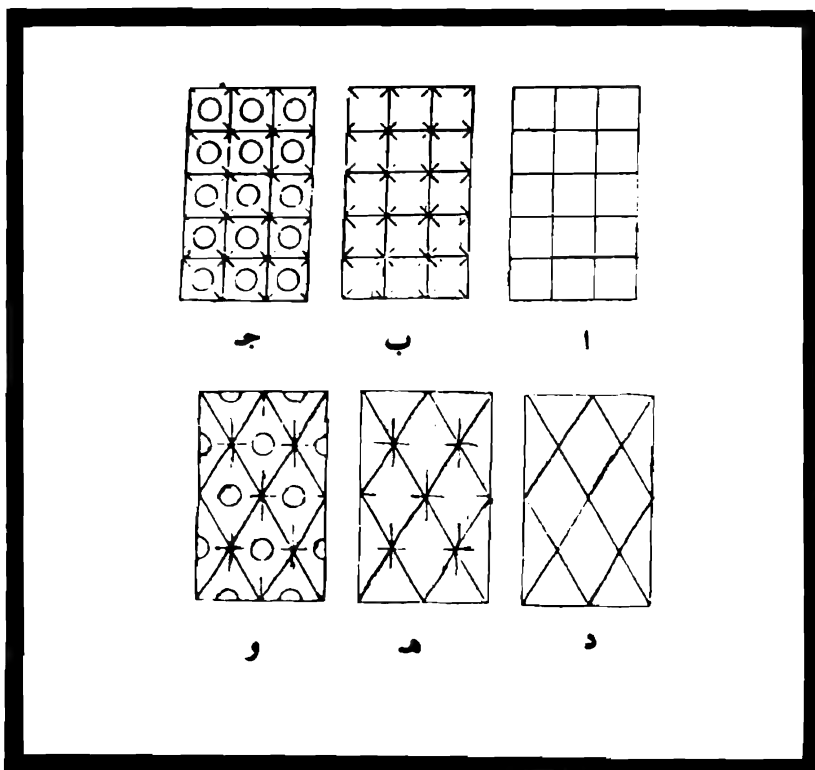


وقد أنجز هذا المبدأ بأعظم ثقافة وتمحيص وقد نال توافق زخرفتهم وجمالها نجاحاً رئيسياً كبيراً نتيجة الاهتمام بها .

ونجد أن تلك التقاسيم الرئيسية تتباين وتتوازن بكيفية عجيبة ورائعة ويتم الحصول على الدقة والوضوح والجلء ولا تتداخل إطلاقاً التفاصيل الدقيقة مع الهيئة العامة وعند الرؤية من على مسافة يلاحظ أن الخطوط الرئيسية تجذب العين وكلما اقتربنا أكثر تظهر التفاصيل في داخل التكوين وبالفحص والمعاينة من قرب أكثر نرى تفاصيل أكثر وأكثر تتضح للرؤية على سطح الزخارف نفسها .

٤ — ويظهر توافق الشكل ليحقق التوازن اللازم بينما يظهر التضاد بين الاستقامة والميل والانحناء وكما هو الحال في اللون فلا يمكن أن يكون هناك لون تام في غياب أى من الألوان الأولية الثلاثة . كذلك في الشكل أياً كان بنائياً أو زخرفياً فلا يمكن وجود تكوين تام في غياب أى من الأشكال الثلاثة الأولية المستقيم والمائل والمنحني والتغير والتوافق في التكوين والتصميم يعتمدان على تغيير السيطرة والتبعية للأشكال الثلاثة .

ففى زخرفة السطح نجد أن أى ترتيب للأشكال مثلما في الشكل ١ يعتمد على الخطوط المستقيمة فقط ويكون التكوين مملاً ورتيباً ويشعر بعدم الارتياح ولكن يقدم الخطوط التي تنح إلى شد العين تجاه الزوايا مثل الشكل ب وفي الحال سنشعر بمزيد من الارتياح .



ثم تضاف خطوط تعطى اتجاه دائرى مثلما فى الشكل جـ ونكون الآن قد أكملنا التوافق .

فى هذه الحالة يكون المربع هو الشكل الأساسى أو القائد . وتكون الأركان أو الزوايا والمنحنيات ثانوية ويمكن الحصول على نفس النتيجة من اتخاذ تكوين بزوايا ومثلما فى الشكل (ء) ثم بإضافة الخطوط مثلما فى الشكل (هـ) وفى الحال يصحح الميل ليتبع اتجاه الزاوية فقط للخطوط المائلة ولكن بتوزيع وحدة الدائرة مثلما فى الشكل (و) سيظل الحفاظ هكذا على مزيد من التوافق التام والاستقرار وليس هناك مزيد يمكن اضافته للعين أكثر من ذلك .

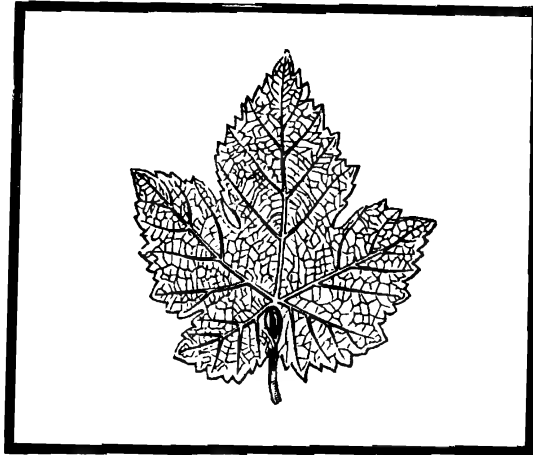
٥ — وفى السطح المزخرف عند الأندلسيين نجد أن جميع الخطوط تناسب خارجة من فرع المنشأ وكل زخرفة مهما كانت غامضة يمكن تتبعها حتى فرعها وجذرها أو منشأها .

وكانت لديهم الموهبة الفنية التى تمكنهم من توافق الزخرفة تماما مع السطح المزخرف فهى كما تبدو الزخرفة فى الغالب موحية بالشكل العام وكذلك تبدو مستوحاة من الشكل العام أيضا .

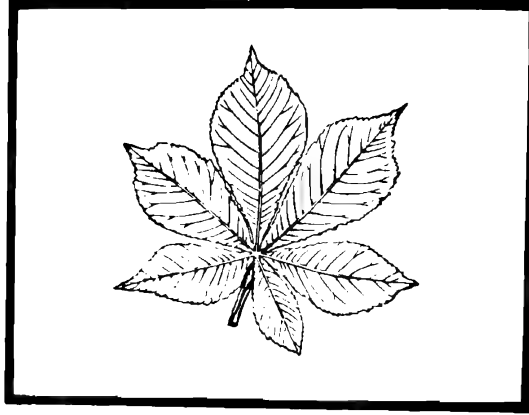
وفى جميع الحالات فى الزخرفة الأندلسية الإسلامية نجد أن الأوراق تنساب من فرع المنشأ ولا يمكن أن نستاء إطلاقا كما يحدث أحيانا فى بعض المزاوالت للزخرفة الحديثة التى تأتى عشوائية البداية بدون أى سبب فى وجودها .

ومهما يكن من عدم انتظام المساحة التى ستملأ بالزخارف فنجدهم دائما يبدأون بتقسيمها إلى مساحات متساوية . ويملأون حول هذه الخطوط الأساسية التى يتفرع منها خطوط أخرى فرعية يملأونها بالتفاصيل الزخرفية ولكن بلا تغير . عائدة إلى جذعها الأساسى .

ويبدو أنهم فى هذا العمل يحزون حذو الطبيعة كما نرى فى ورقة العنب مثلا فلتوزيع العصارة النباتية من الفرع الرئيسى إلى الأطراف فإنه من الواضح والبديهي أن الفرع الرئيسى سيقسم الورقة إلى مساحات متساوية قريبة بقدر المستطاع وهكذا مرة أخرى للتقسيم الأصغر فكل مساحة تقسم ثانية بخطوط متوسطة فيها والتى تتبع جميعها نفس القانون لتوزع بالتساوى حتى أدق جزء من الورقة للعصارة المغذية للنبات .



٦ - وقد اتبع في الأندلس في الفن الإسلامي مبدأ آخر وهو التشعب من الجذع الرئيسى كما نرى في الطبيعة في يد الإنسان أو في ورقة نبات أبو فروة الموضحة بالرسم أسفل .



نرى في المثال كيف تشعب كل هذه الخطوط بجمال فائق من الجذع الأصلى . وكيف تقل كل ورقة تجاه الأطراف وكيف تتناسب كل مساحة مع الورقة . وقد حمل الشرقيون هذا المبدأ باتقان رائع وبديع في زخارف الفن الإسلامي كما فعل كذلك الإغريق في زخارفهم حيث اتخذوا هذا المبدأ لنبات في ورق الأكشس حيث تنمو ورقة من الأخرى مع خط مستمر وهذه كانت الحالة عامة في الزخرفة الإغريقية .

في حين كانت زخارف العرب والأندلس تنمو دائما من أصل مستمر .

٧ - في جميع تقاطعات الخطوط المنحنية مع المنحنيات أو تقاطع المنحنيات مع الخطوط المستقيمة لابد أن تتلامس مع بعضها وهذا أيضا قانون تعودنا عليه في الطبيعة في كل مكان ونجد أن مزاولة الشرق لفن الزخرفة يتمشى مع هذا القانون . وكثير من الزخارف الأندلسية تبدو سائرة على نفس المبدأ وهو الجدير بالملاحظة في خطوط ريشة الطير وفي انفصالات كل ورقة نبات وإلى هذا يرجع تلك الإضافات الرائعة الموجودة في جميع الزخرف المتكامل والتي

تطلق عليها الرشاقة أو تسمى بايقاع الشكل وتوافق نغماته أو كما أطلقنا عليه قبل ذلك بالانسجام (Harmony) في أجزاء الشكل .

وسنجد هذه القوانين بالتساوى في كل من التوزيع والإشعاع من منشأ أصلي واستمرارية الخط وتماس الأقواس دائماً موجودة في الأوراق النباتية في الطبيعة .



٨ — وسوف نركز الانتباه إلى طبيعة الإحناءات المتأنقة التي استعملها العرب في الزخرفة الإسلامية وكما في حالة التقسيم التناسبي في الزخرفة فمن المعتقد أن تلك التناسبات ستكون الأكثر جمالاً والأكثر صعوبة بالنسبة للعين أن تلاحظها أو تتبينها لذلك نعتقد أن هذه التكوينات المنحنية أفضل في طريقة شرحها الميكانيكية وسنجدها الحالة الشائعة عالمياً في أفضل العصور الفنية فجميع التشكيلات والزخارف التي وجدت في شكل أقواس على أعلى طراز ونسق مثل القطاعات المخروطية وفي حين أعرب عنها الفن وقتها وكان عمل الدوائر والمنحنيات الأكثر انتشاراً عند العرب في الفن الإسلامي .

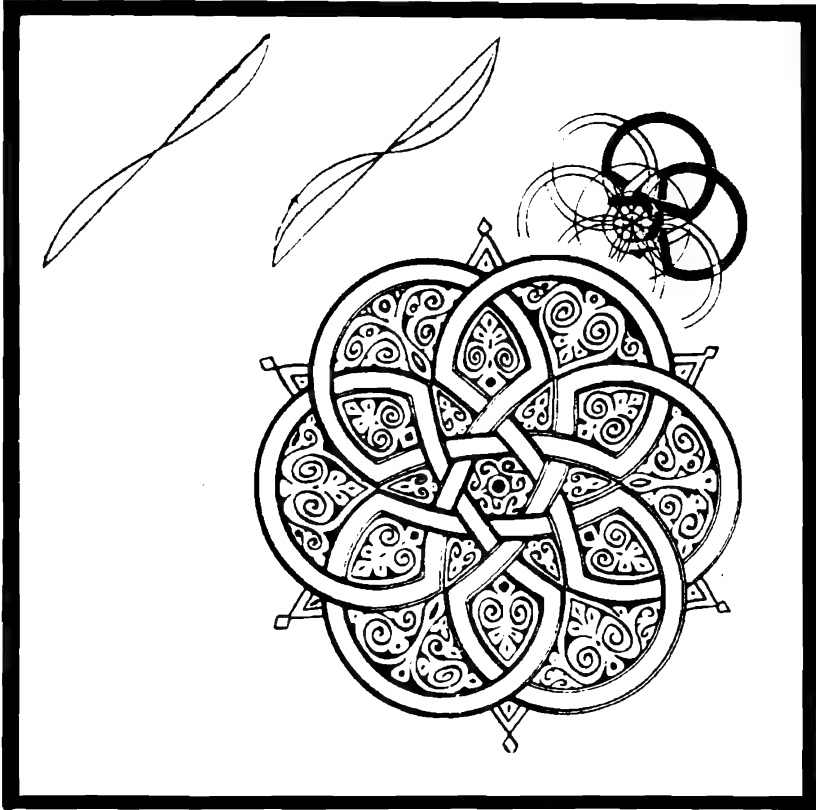
وقد أوضحت الاكتشافات أن الخطوط المشكلة والمنحنية في البارثون كانت جميعها أجزاء من أقواس على نسق على وأن هذه الأجزاء من الدوائر كانت مستعملة بمهارة فائقة وكانت الأقواس الرائعة في الأواني الإغريقية معروفة آن ذاك

ولا نجد هنا أى قطع من الدوائر وعلى النقيض من ذلك في العمارة الرومانية فقد فقدت هذه الثقافة وربما كان الرومان على قدر ضئيل من القدرة على الرسم

منها على التعبير أو تقدير قيمة الأقواس في نسق على ووجدنا بناءً على ذلك أشكالهم في الغالب عبارة عن أجزاء من دوائر والتي يمكن تنفيذها باستخدام البراجل .

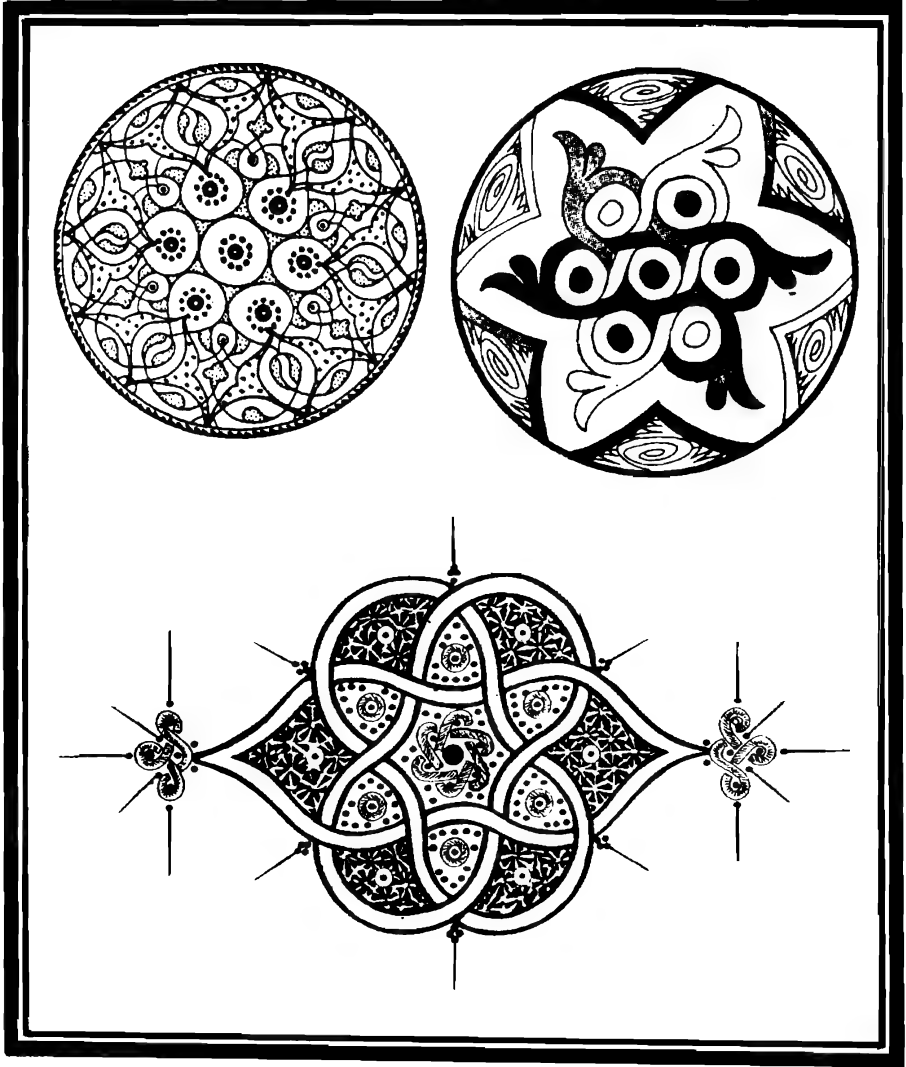
وفي الأعمال الأولى في العصر القوطي ظهر (المشبك) وهو تفريغ زخرفي من قطع صغيرة من الحجارة مشبك بعضها ببعض في أعلى النوافذ القوطية وكانت الأعمال الزخرفية الهندسية الدائرية قليلة في بداية العصر ولكنها في نهايته وصف بأنه عصر هندسي من فرط استعمال الأشكال الدائرية .

ففي المثال الآتي نجد أن القوس هو الشائع في الفن الإغريقي والفن القوطي



في أعلى اللوحة تصميم للحفر على النحاس والرسم التوضيحي أسفل اللوحة يوضح التخطيط لنموذج بسبع دوائر من إيران القرن العاشر .

وقد ازداد انبساطه في الفن الإسلامي كما نرى في الشكل ب هكذا أصبح أكثر
رشاقة بقدر زيادة بعدها عن الصلة بين جزئي الدائرة .



تنوعات من نموذج السبع دوائر من أماكن مختلفة من العالم الإسلامي ، على اليسار
تصميمات خزفية وعلى اليمين حفر على الجلد لجلدة الكتاب .

٩ — لوحظ وجود التقدم المستمر للفن الإسلامى فى رونق وجمال فنان فى أعمال العرب وفى معالجتهم المعهودة للزخرفة حيث وصلوا إلى أعلى درجات الدقة والكمال بأشكالهم النابضة بالحياة فى الزخرفة فهم دائماً يسرون على قواعد الطبيعة ولكنهم يتجنبون المحاكاة المباشرة لها . نقلاً عن الطبيعة مع أخذ خصائصها فقط ولم يحاولوا مطلقاً النقل عن الطبيعة ، ولم يكونوا وحدهم فى هذا المضمار ففى كل عصر فى مذهب الفن كانت جميع الزخرفة تعظم المثاليات ولم يكن أبداً الإتجاه إلى النقل عن الطبيعة بمتى الأمانة وهكذا كان الحال فى الفن المصرى حيث لم تكن زهرة اللوتس المحفورة على الحجر تماثل لأى زهرة تم قطفها من الطبيعة ولكنها كانت رسماً تقليدياً والذى اعتبر جزءاً من العمارة المصرية وكانت رمزاً للقوة بالنسبة للملك على طول البلاد التى تنمو بها الزهرة . ولم تكن التماثيل الضخمة الفرعونية عبارة عن نحت تماثيل كبيرة الحجم لأناس حجمها صغير ولكنها كانت تعبيراً معمارياً عن الفخامة والجلالة والمهابة والتى كانت ترمز إلى قوة الملك أو السلطان وحبه المستمر لشعبه .

أما فى الفن الإغريقى فلم تدم الرمزية طويلاً مثلاً فى الفن المصرى الذى ظلت الرمزية فيه محافظة على التقاليد وفى فن النحت الملحق مع العمارة فقد اصطلح على طريقة تقليدية لكل من الوضع والحفر البارز . مختلفة تماماً عن أعمالهم المنفردة . وفى عصر ازدهار الفن القوطى كانت لزخرفة الزهور تناول خاص بطريقة تقليدية ولم يحاولوا إطلاقاً محاكاة الطبيعة بطريقة مباشرة ولكن مع تدهور الفن أصبحوا أقل مثالية وأكثر واقعية فى المحاكاة .

وربما أثر نفس التأخر فى أعمال الزجاج الملون حيث كان كل من الأشخاص والزخارف تعامل فى البداية بطريقة رمزية تقليدية ولكن مع التدهور أصبحت الأشخاص والثياب التى عليها والتى كان لابد أن يتقل الضوء من خلالها أصبحت هى نفسها تحمل ظلالاً وتظليلاً على الزجاج ودرجات لونية وفى حروف الكتابة الأولى المزخرفة كانت الزخارف تقليدية

وكانت بألوان مسطحة الظلال وبدون ظل يقع على السطح المزخرف . بينما نجد في العصور الأخيرة تصوير الطبيعة على درجة عالية من التشطيب لنقل الزهور الطبيعية والتي تستخدم كزخارف تسقط ظلالها على الورقة .

تلوين الزخارف الإسلامية في الأندلس والمغرب :

عندما نتفحص النظام الذى اتخذه المسلمون في الأندلس في تلوين زخارفهم سنجدهم يتبعون نفس الشيء المتبع في الشكل الملون كذلك . فهم يتبعون مبدأ محكماً محدداً مستمداً من قوانين الطبيعة والذى حملوه شائعاً على طول المدينيات التى اعتنقت الفن ونفذته بنجاح فائق ففى جميع الطرز الأولية للفن خلال العصور التى نفذته بأمانة ساد نفس المبدأ الأصلى وانتشر .

ولكن الاختلافات التى تكون من فن لآخر تكون مثل اختلافات لغة شعب عن لغة شعب آخر .



كتابة مذهبية من الشعار الذى كثر استخدامه في الأندلس من أحد أبهاء قصر الحمراء من الجص الذى تبرز فيه الكتابة عن سائر الزخارف الأرضية زرقاء والكتابة من الذهب الخالص .

ففى الأندلس نجد أن عدد الألوان وقوة ظهور الزخارف التى تكررت فيها
حكمة « ولا غالب إلا الله » وحكمة أخرى كثر وجودها فى غرناطة
(العزة لله) كتبت مرتين إحداها بالخط النسخ والأخرى بالخط الكوفى المضفر
والكتابة عادة تتألق بالذهب فوق أرضية بها زخرف نباتى هادىء المظهر وخلفية
من لون أزرق تارة وأحمر تارة أخرى .

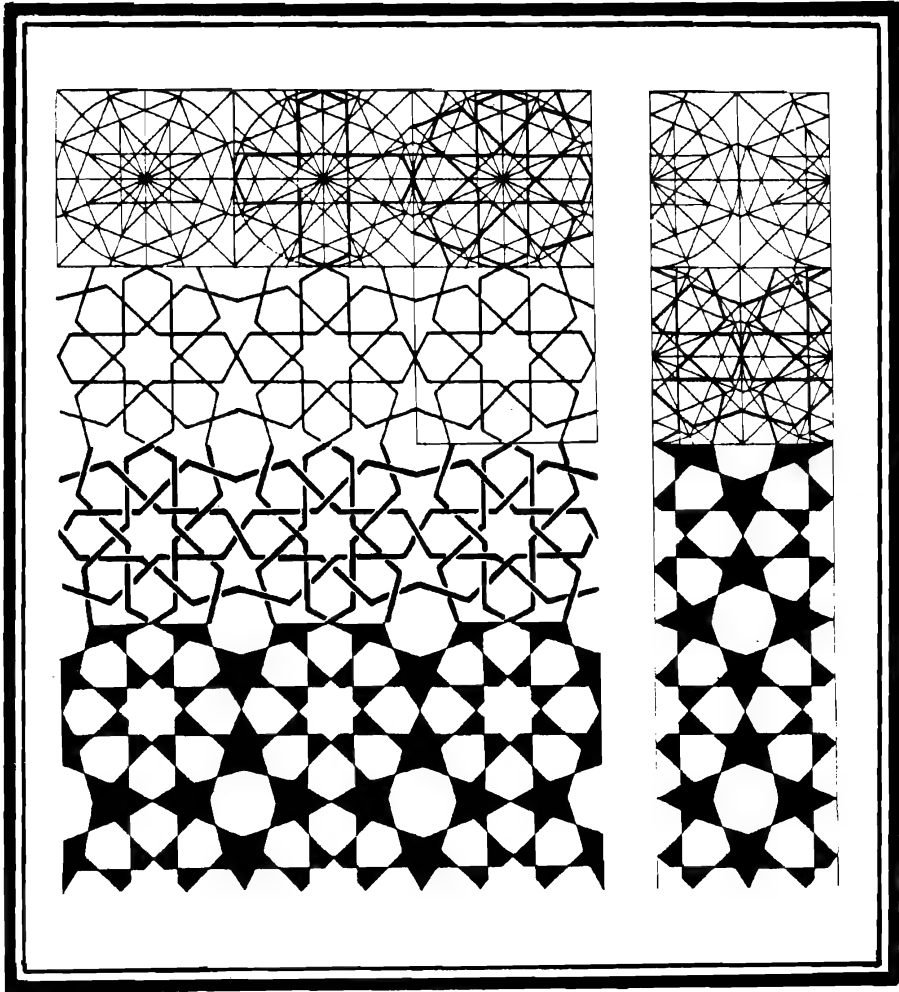
ومما يلفت النظر ألوان الفسيفساء الوفيرة المذهبة فى قرطبة أما فى أشبيلية
وطليطلة وغرناطة فقد اكتست جميع أسفال الجدران بالقاشانى البديع الهادىء
ولونها الندى يكمل جمال الزخارف والأرضيات الخلفية الضيقة الملونة بالأحمر
والأزرق شديدى القوة كما شاع استخدام الأطباق النجمية فى قاشانى الأسفال
فى الممرات كما فى الشكل الآتى . بما يزيد ارتفاعها عن الأرض بأكثر من متر
ونصف المتر عليها شرفات من قاشانى تتألق بنفس ألوان الأسفال من الأخضر
الناصع والأصفر الذهبى والأحمر البرتقالى . كان للمنسوجات نصيب فى رسم
الطير الملون بما يقترب من لونه الطبيعى وبعضها حشوات بها الحكمة الغالبة
(ولا غالب إلا الله) وغالباً ما طرزت الكتابة بخيوط من ذهب براق .

١٠ — استعمل القدماء اللون دائماً ليساعد على إظهار الشكل ووظفوه
دائماً بمعنى إضافة لإبراز الهيئة الدالة على البناء .

وهكذا فى الأعمدة المصرية فالقاعدة تمثل الجذر والجسم العمود يمثل الساق
للنبات والرأس عبارة عن البراعم والأزهار لزهرة اللوتس ونبات البردى .
وكانت تستخدم الألوان المختلفة ليزداد منظر العمود قوة ورونقاً وخطوط
الارتفاعات الواحدة للخطوط المتعددة كانت تبدو فى صورة متكاملة .

وفى الفن الشرقى نجد دائماً الخطوط الإنشائية تعين وتؤكد بواسطة اللون .
ويضفى عليها سموً واضحاً وينتج دائماً الطول والعرض والحجم من وضع
اللون المميز . ففى الزخرفة فى الحفر البارز فهى تتخذ باستمرار أشكالاً جديدة
والتي بدون اللون تفقد كلاً من الطول والعرض والحجم الذى يساعد اللون

على إبرازها ، وقد أخذ الفنانون ذلك في الاعتبار مع اتباع الدلائل الحية الموجودة في الطبيعة وفي أعمالهم كان لكل تحول في الشكل مقترناً بتعديل في اللون



الأطباق النجمية : يمكن استخراج تنوعات عديدة من تكرار النموذج على نفس الشبكة الأساسية في السطر العلوى من اللوحة التصميم الأيسر يوضح تطور الوحدة المكررة من الشبكة الأساسية والتصميم الأيمن يوضح تحويل وتكيف الوحدة المكررة والتي فيها يتركز النصفان للوحدة خلف خلاف أو ظهر كل وحدة إلى ظهر الوحدة الأخرى منتجاً تصميم زخرفى يصلح للشرائط .

فمثلاً في الزهور نجدها منفصلة باللون عن أوراقها وأغصانها . وبالتالي تنفصل هذه المجموعة عن الأرض التي تنبع منها . وكذلك في شكل الإنسان كل تغير في الهيئة أو الشكل يتحقق بتغير اللون . حيث أن لون الشعر والعيون والجفون والرموش ولون الشفاه الأحمر القاني وتورد لون الوجنات كل ذلك يسبب الوضوح للشكل العام لجسم الإنسان ويتوضيح أكثر فهمي تخرج الشكل أو تكونه .

ونحن نعلم كم يكون غياب أو تلف هذه الألوان — كما في حالة المرض مثلاً مساهماً في تجريد أو نزع الصورة من معناها وملاحظها اللائقة .

وإذا تخيلنا الطبيعة كلها بلون واحد فستكون الأشياء مبهمة غير واضحة الشكل كما أن مظهرها سيكون على وتيرة واحدة .

١١ — والألوان التي استخدمها العرب في الأندلس في أعمامهم الزخرفية الجدارية كانت في جميع الحالات من الألوان الابتدائية الأزرق والأحمر والأصفر (الذهبي) والألوان الثانوية . البنفسجي والأخضر والبرتقالي توجد فقط في الأفاريز الموزايك أو الفسيفساء . والتي تكون قرية للعين وتشكل نقطة توقف للعين من الألوان الزاهية التي أعلى الأفاريز .

ومن الملاحظ أن معظم أرضيات الزخارف نراها في الحاضر باللون الأخضر مع أنها بالفحص الدقيق وجد أن اللون الذي كان أصلاً مستخدماً هو اللون الأزرق والذي كان من تركيبة معدنية وأصبح أخضر من تأثير مرور الوقت وثبت هذا من وجود ذرات من اللون الأزرق الموجودة في كل مكان في الفجوات .

وهذا يشير إلى أن ذلك ربما فيما كان بين العصور المصرية والإغريقية والعربية والأندلسية أو المغربية .

وكانت الألوان الابتدائية في الغالب تستخدم متامة إذ لم يقتصر عليها فقط . وذلك خلال العصور المبكرة للفن أما في خلال تدهور الفن أصبحت الألوان الثانوية أكثر أهمية .

ففى مقابر الفراعنة فى مصر نجد أن الألوان الابتدائية هى السائدة وفى مقابر البطالمة نلاحظ أن الألوان الثانوية هى المسيطرة وكذلك أيضا فى مقابر الإغريق المبكرة توجد الألوان الابتدائية بينما فى عصر البومبى استخدمت الظلال ودرجات الألوان بأنواعها واختلافاتها .

وفى القاهرة الحديثة وفى الشرق عامة نلاحظ وجود اللون الأخضر ظاهراً دائماً جنباً إلى جنب مع اللون الأحمر بينما كان يستعمل اللون الأزرق فى الآونة المبكرة .

وكانت هذه تماثل طبيعة العمل فى العصور الوسطى . وفى الكتابات الأولى وأشكال الزجاج الملون مع أن الألوان الأخرى لم تكن تستعمل بنوع خاص نجد أن الألوان الابتدائية كانت رئيسية فى الاستعمال . بينما فى الآونة الأخيرة نلاحظ وجود جميع درجات اللون والظل المختلفة ولكنها قليلاً ما استعملت بنفس النجاح .

١٢ — وفى الفن الإسلامى فى المغرب كقاعدة عامة . كانت تستخدم الألوان الابتدائية فى الأجزاء العليا من الزخارف فى الموضوعات بينما تستعمل الألوان الثانوية والثلاثية لأسفل . ويبدو هذا أيضاً متمشياً مع قوانين الطبيعة .

فنحن نجد اللون الأزرق الابتدائى موجوداً فى السماء واللون الأخضر الثانوى موجوداً فى الأشجار والحقول . متبهماً باللون البنى الثلاثى فى الأرض والتراب . وكما هو الحال أيضاً فى الزهور حيث نجد عادة الألوان الابتدائية موجودة فى البراعم والزهور والألوان الثانوية فى الأوراق والسيقان أو الأغصان .

وقد حافظ القدماء دائماً على هذه القاعدة فى أكثر عصور الفن زهاءً وتقدماً .

ففى مصر مع أننا نرى أحياناً اللون الأخضر الثانوى مستعملاً فى الأجزاء العليا من المقابر . ولكن هذا نابهاً من الحقيقة التى تقول أن الزخرفة فى مصر

كانت رمزية حيث كانت أوراق زهرة اللوتس تستخدم في الجزء العلوى من البناء . فكان من الضروري أن تلون باللون الأخضر ولكن كان القانون واقعياً في الاستعمال الرئيسى والمظهر العام لمقبرة مصرية للعصر الفرعونى هو إعطاء الألوان الابتدائية لأعلى والألوان الثانوية لأسفل . ولكن في أبنية عصر البطالمة والرومان كان هذا القانون عكسياً . وأوراق النخيل واللوتس في تيجان الأعمدة تعطى وفرة في اللون الأخضر للأجزاء العليا من المعابد . وفي عصر **الرومى** نجد أحياناً في داخل المساكن تدريجاً بطيئاً للون أسفل السقف من اللون الفاتح إلى الداكن متبياً باللون الاسود ولكن يبدو ذلك بدون أى معنى **علمى** يقتنعنا بأنهم اتبعوا ذلك بناءً على قانون معين .

١٣ — واستعمل اللون الأزرق والأحمر والذهبى وحرصوا على وضعها في هذا الوضع الأفضل لها في الرؤية مع اضافة معظمها الى المظهر العام .

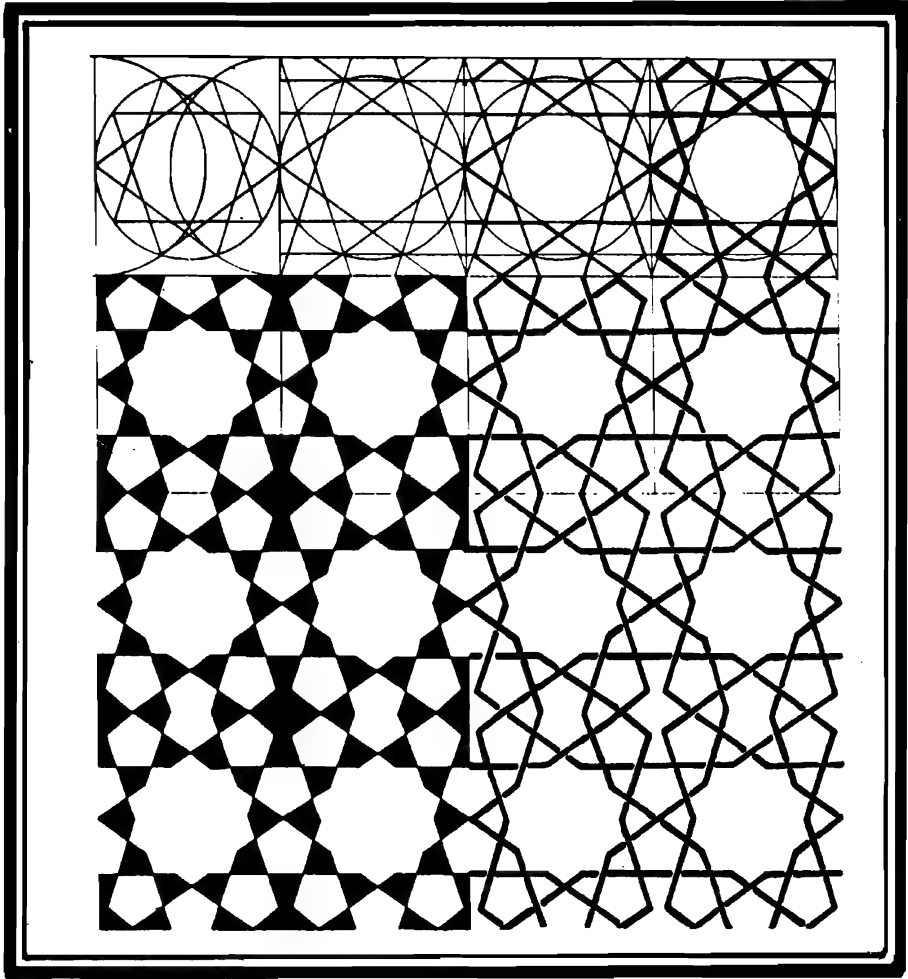
وفي السطوح المجسمة وضع اللون الأحمر — وهو أقوى الألوان الابتدائية الثلاثة — في الأعماق حيث كانت تخفى شدته بالظل ولا يستعمل مطلقاً على السطح واستعمل اللون الأزرق في الظل واللون الذهبى استعمل مواجهاً ومعرضاً للضوء .

ومن الواضح أنه بهذا الترتيب للألوان وحده أمكن الحصول على قيمتها الحقيقية . وكانت الألوان المختلفة **تُفصل** فيما بينها إما بالفلات من اللون الأبيض أو بالظل المتسبب من بروز الزخارف نفسها وهذا يبدو مبدأ مطلقاً **مطلوباً في التلوين** لا بد ألا يسمح لأى لون أن يتعدى على لون آخر .

١٤ — في تلوين أرضيات الرسوم المنقوشة المختلفة كان يحتل اللون الأزرق دائماً المساحة العظمى وهذا **يعطى** مع قاعدة الضوء ومع التجارب التى أجريت بتحليل الضوء إلى ألوانه الأصلية بانعكاسه على منشور . حيث أن الأشعة الضوئية تميل إلى أن تعادل كل منها الاخرى بتناسب من ٣ أصفر مع ٥ أحمر مع ٨ أزرق وهذا يتطلب كمية من الأزرق تعادل **كلاماً** من الأحمر والأصفر معاً . للحصول على تأثير متوافق ومنسجم في الألوان . وتمنع سيطرة

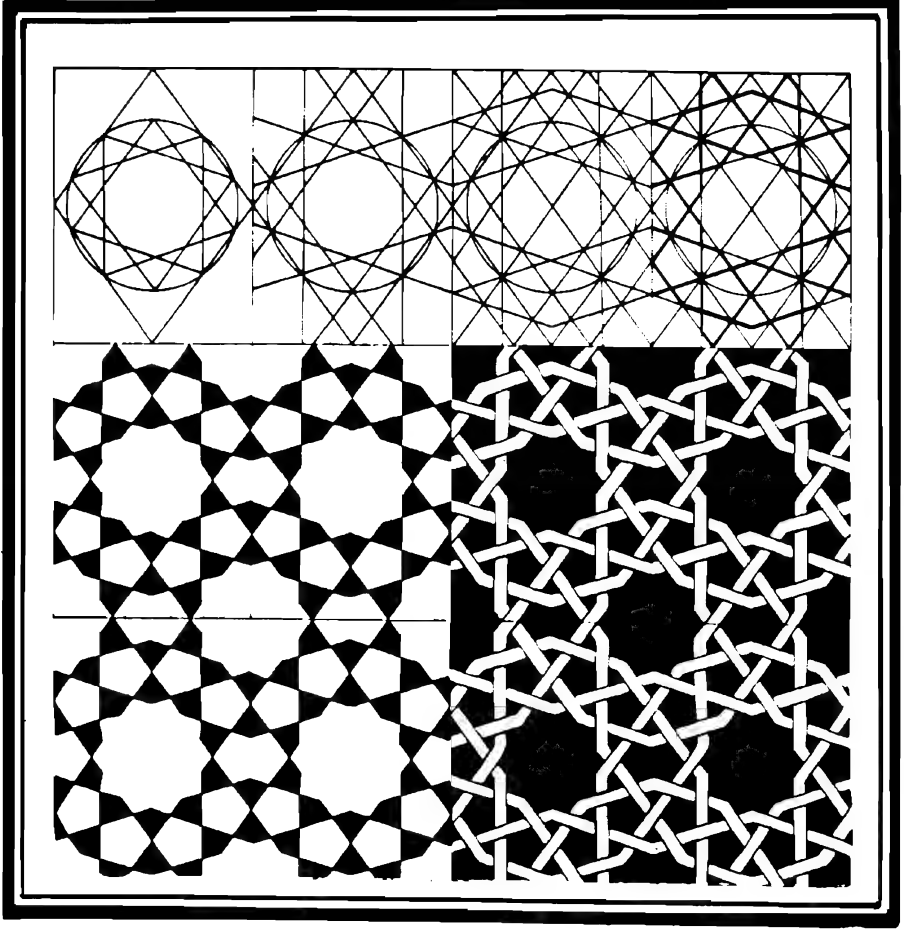
أى لون واحد على الآخرين ففي الزخرفة الإسلامية استبدل اللون الأصفر باللون الذهبي الذى يميل إلى الأصفر المحمر . ويستمر الأزرق فى الازدياد للحد من ميل اللون الأحمر فى زيادة قوته على الألوان الأخرى .

النماذج المتشابكة فى الزخرفة الإسلامية :



يمكن إعداد شبكة النجمة العشارية لتكرارها فى جميع الاتجاهات برسمها داخل شكل مثل المستطيل مثلاً .

النماذج (المتضافرة) :



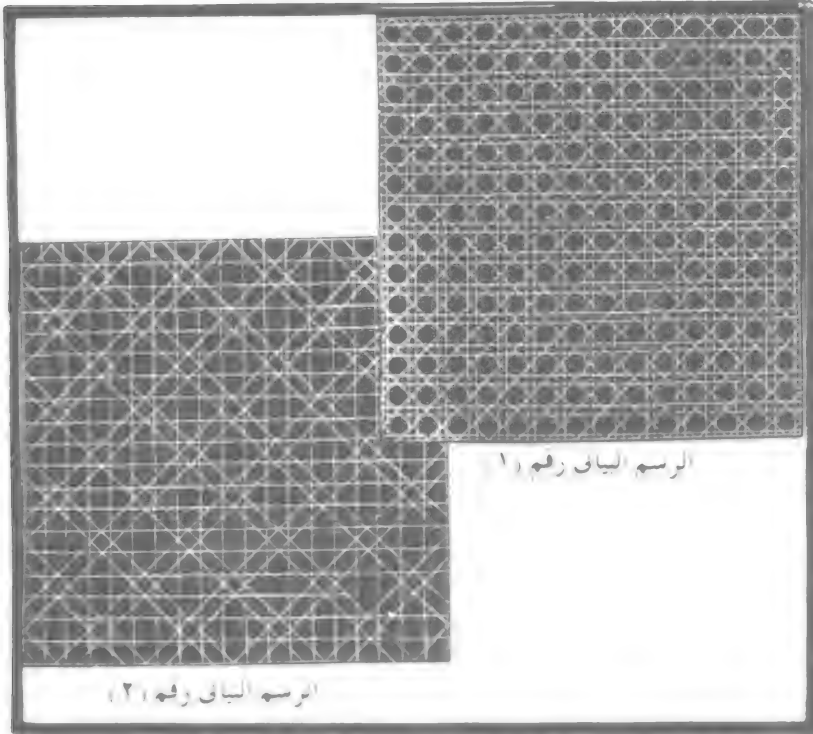
عند رسم نفس شبكة النجمة العشارية في شكل شبه معين أو متوازي أضلاع داخل مستطيل يمكن بذلك رسم نماذج مختلفة على الشبكة الناتجة .

والمعالجة الشائعة في الفن الإسلامي للتصميم النهائي يبدو متضافراً ويعطى هيئة مجسمة .

ومع تغير عروض الشرائط المضفرة تنتج تنوعات أكثر من هذه التصميمات الإسلامية المشهورة .

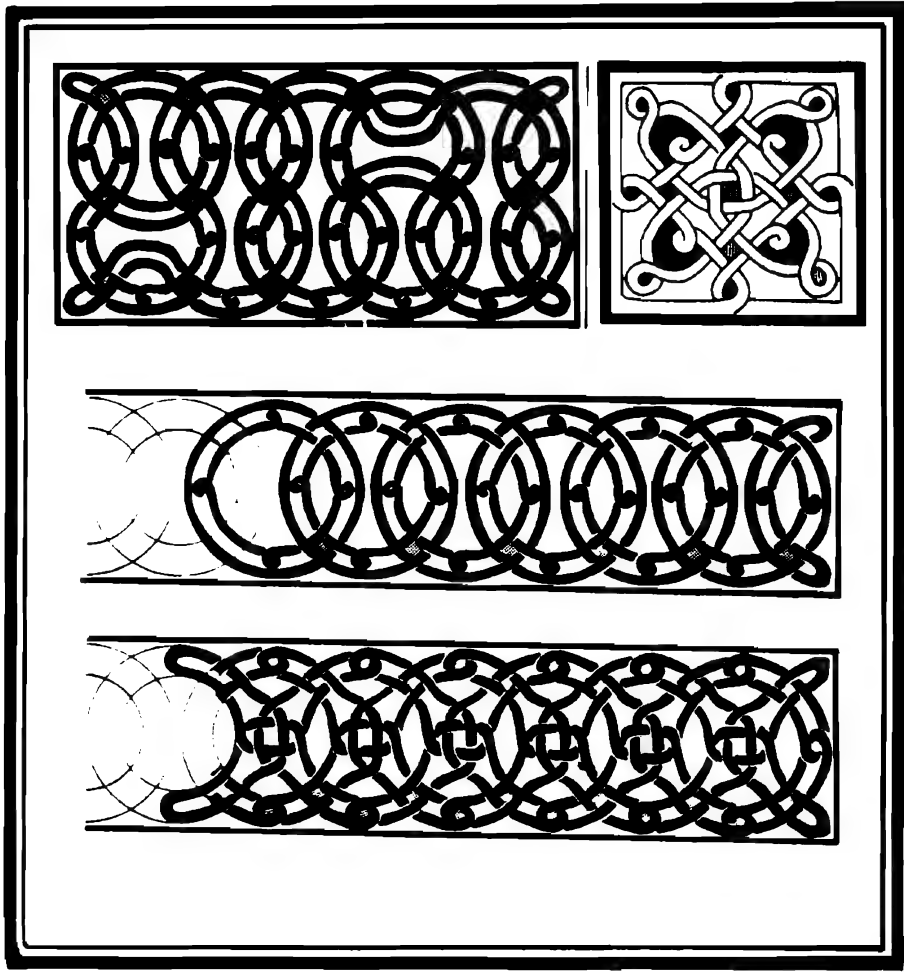
من الواضح أن التنوع غير المحدود للزخارف الإسلامية في المغرب والتي تشكلت من تداخل وتضافر الخطوط المتساوية الأبعاد استطاعت أن تؤثر من خلال العرب في الحليات الإغريقية وتعتمد الزخارف الوارد بعض منها في الصفحات التالية على مبدئين عامين وهما حسب الرسم البياني التالي رقم ١ ،

٢



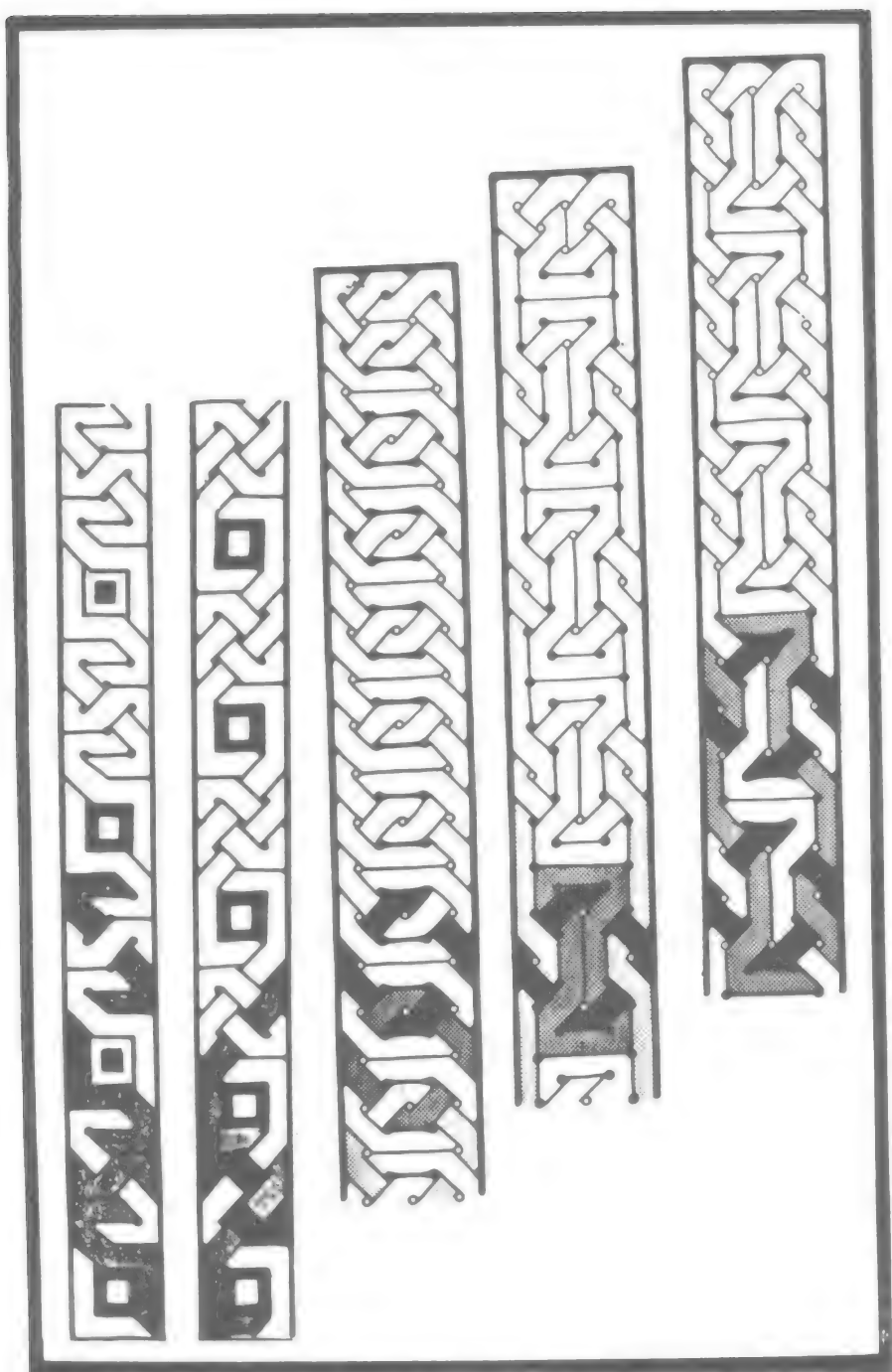
في الحالة الأولى تتقاطع الخطوط بميل متعاقل بخطوط أفقية وخطوط عمودية على كل مربع . وتتقاطع الخطوط المائلة على كل مربع متعاقب فقط ويبدو أن عدد النماذج التي يمكن الحصول عليها من هذين النظامين عدد لا نهائي . وكما سيصح في الحالة الثانية أن التغيير في شكل النماذج يمكن أن يتزايد بتغيير الألوان في الأرضية أو الخطوط السطحية .

وأى من هذه النماذج المختارة يمكن أن تغير في هيتها أو مظهرها بإلحاق سلاسل مختلفة أو أى كتل عامة أخرى للبروز عن الخلفية .

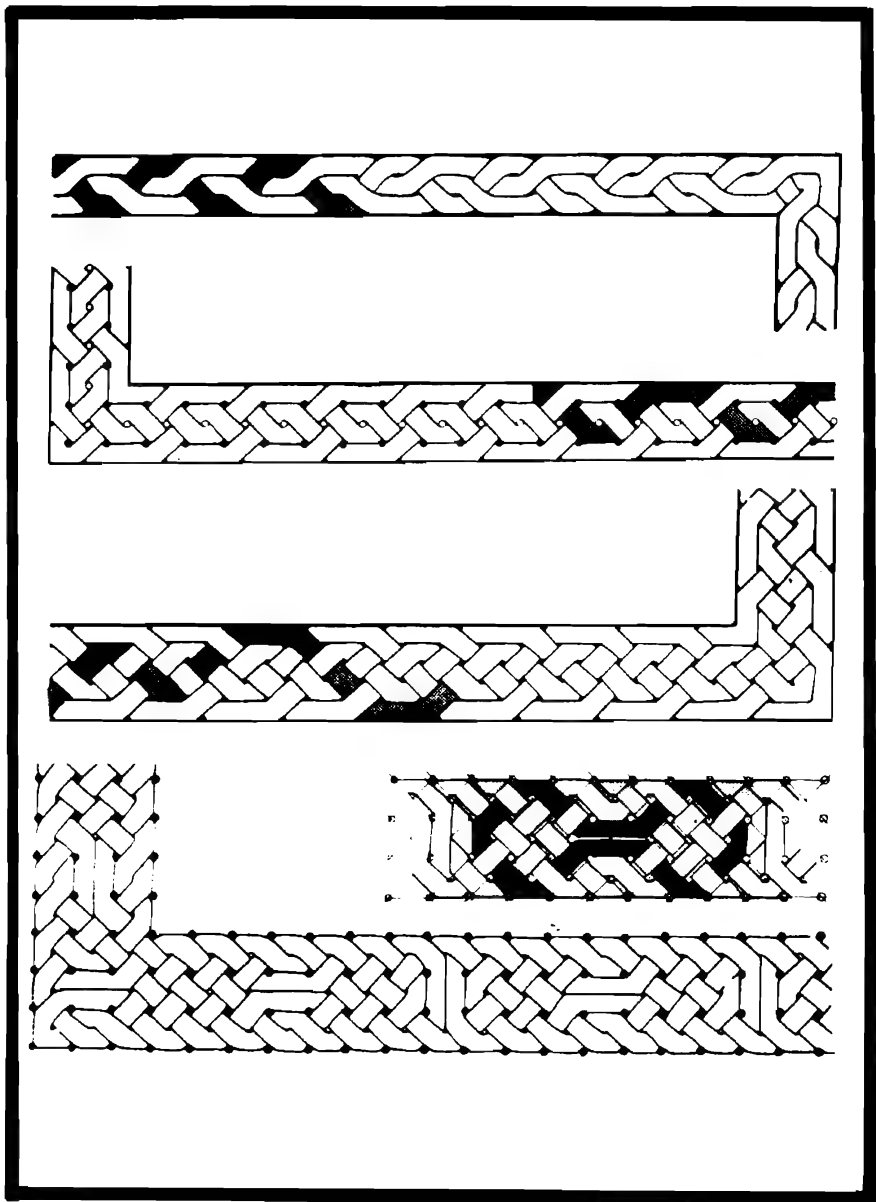


دائما ترسم الشرائط المتداخلة باللون الذهبي مع لمسات
من اللون الأزرق والأحمر .

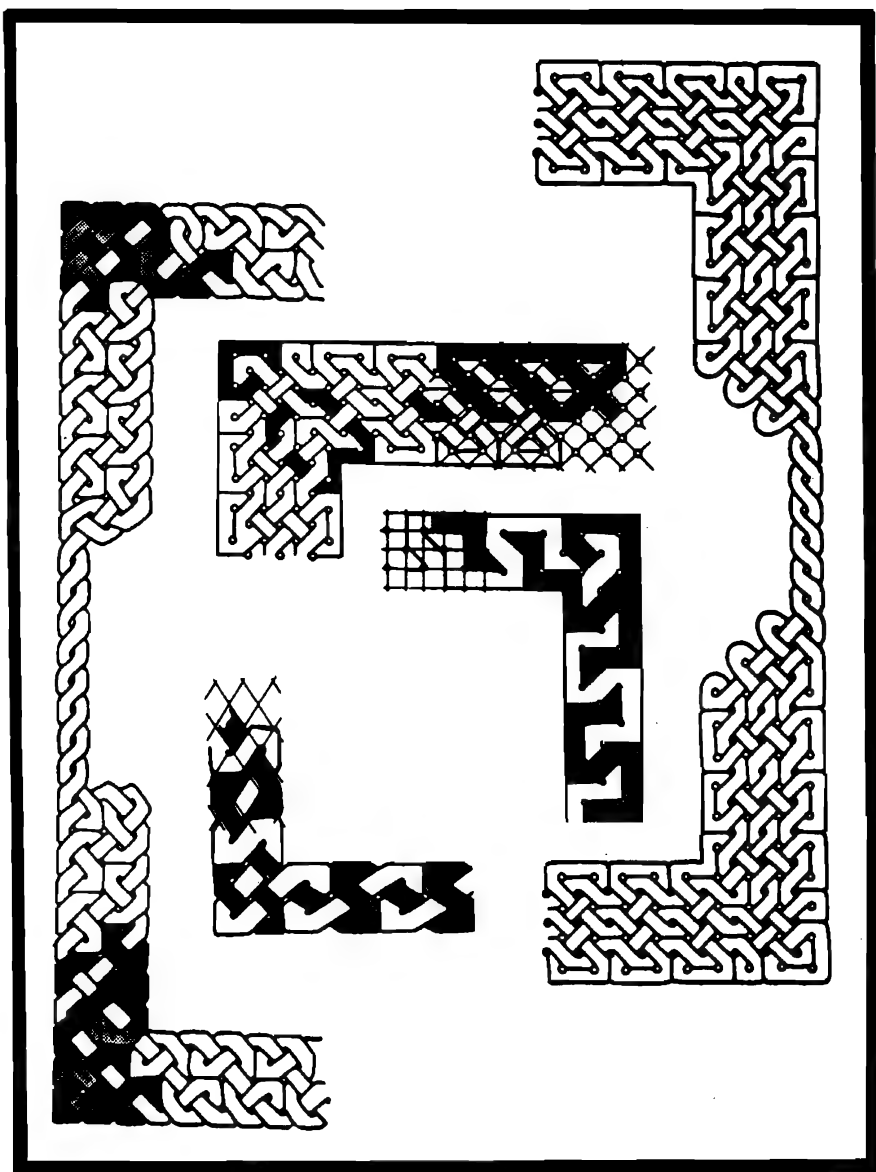
هذه الأمثلة والأشرطة السفلية مأخوذة من القرن العاشر
من زخارف قرآنية في مصر .



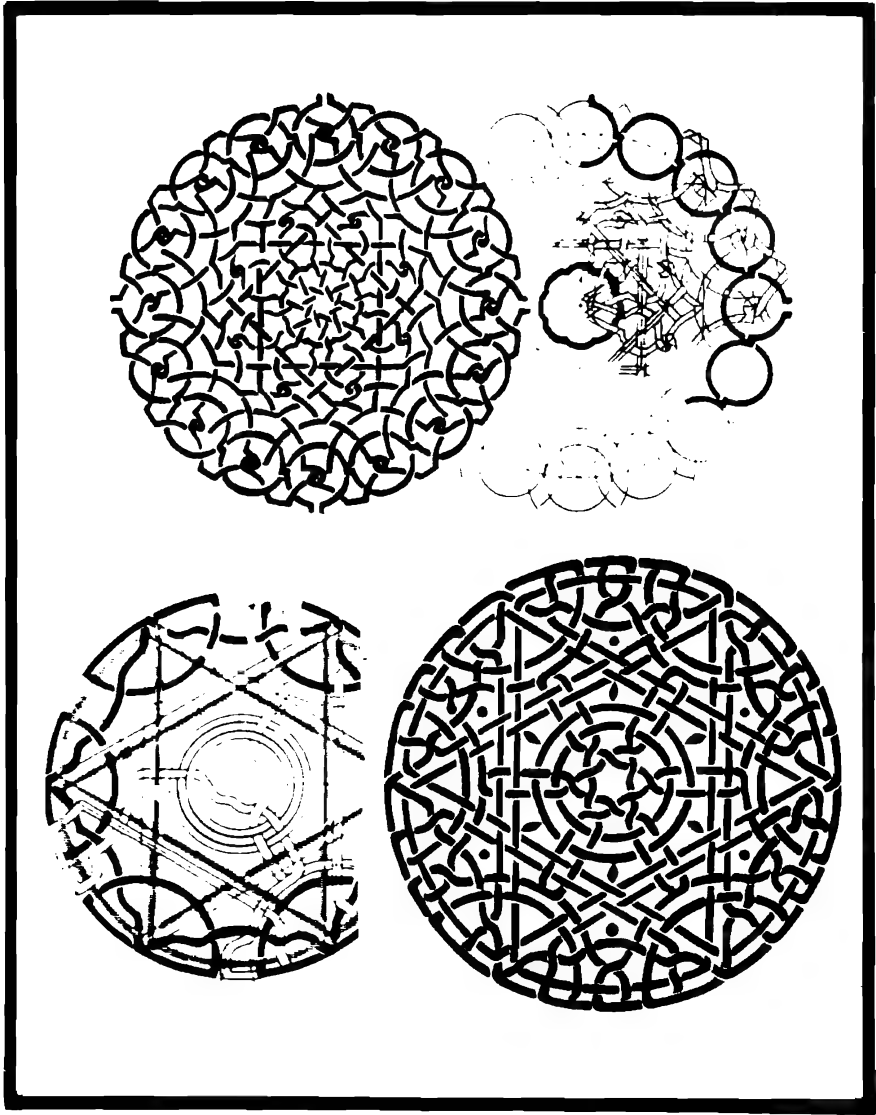
شرائط متداخلة الزخرفة من زخارف قرآنية في عام ١٣٠٤ هـ القاهرة .



الشرائط المزخرفة من ثلاثة وأربعة وستة حبال متداخلة وتأخذ شكل زخرفة زاوية والشريط في أسفل اللوحة مكون من تتابع عروتين مغلقتين وشريطين متداخلين كما هو موضع من زخارف المصاحف والآيات القرآنية في القرنين الثالث عشر والرابع عشر .



زخرفة الزوايا من الشرائط المتداخلة لا تسير دائماً في شكل منتظم أو على نفس الطريقة في جميع الزوايا لنفس الشريط أو الحافة (يميناً) وأسلوب دوران الأركان بإدخال حلقة مغلقة و موضحة أكثر يساراً (محملة للتوضيح في وسط أعلى اللوحة) وفي وسط أسفلها . من زخارف آيات قرآنية من القرن ١٤ والقرن ١٥ الميلادي

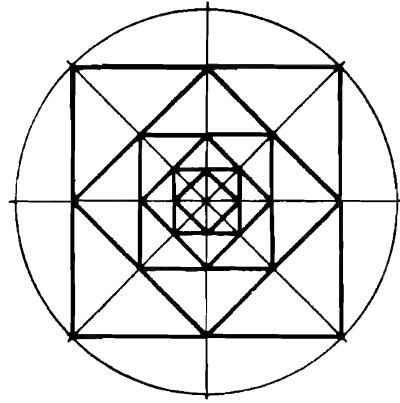
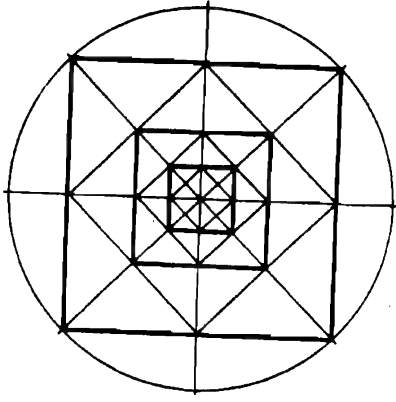


هذه التصميمات المتداخلة في أعلى اللوحة من المخطوطات الأصلية وفي أسفلها محفور على وعاء من البرونز . وتظهر يرسم توضيحي لتبدو بالصورة الشائعة : الثمن أو المسدس المحدد بالشبكة محاط بدائرة بطريقة متداخلة ومتشابكة تعطى تأثير زهرة .

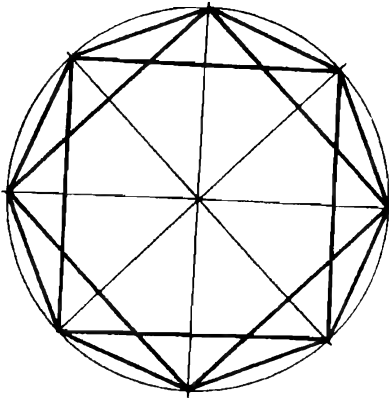
بعض من التصميمات البسيطة في اللوحة السابقة

توضح نفس الملامح للزخرفة الإسلامية .

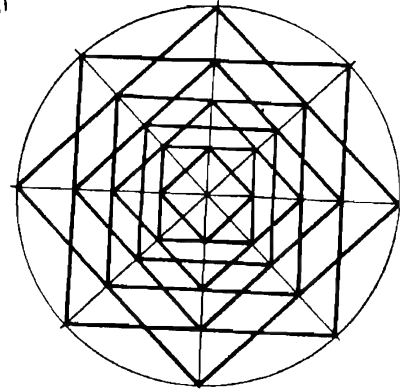
الزخرفة المنقوشة بإستعمال المربع في الفن الإسلامى :



عند تصنيف أضلاع المربع فإن المساحات المربعة المتمركزة داخل دائرة عندما الناشئة تكون مربعة أيضا .
تناسب أطوال أضلاعها بنسبة ١ : $\sqrt{2}$ فإن المساحات الناشئة تتناصف بالتدرج .



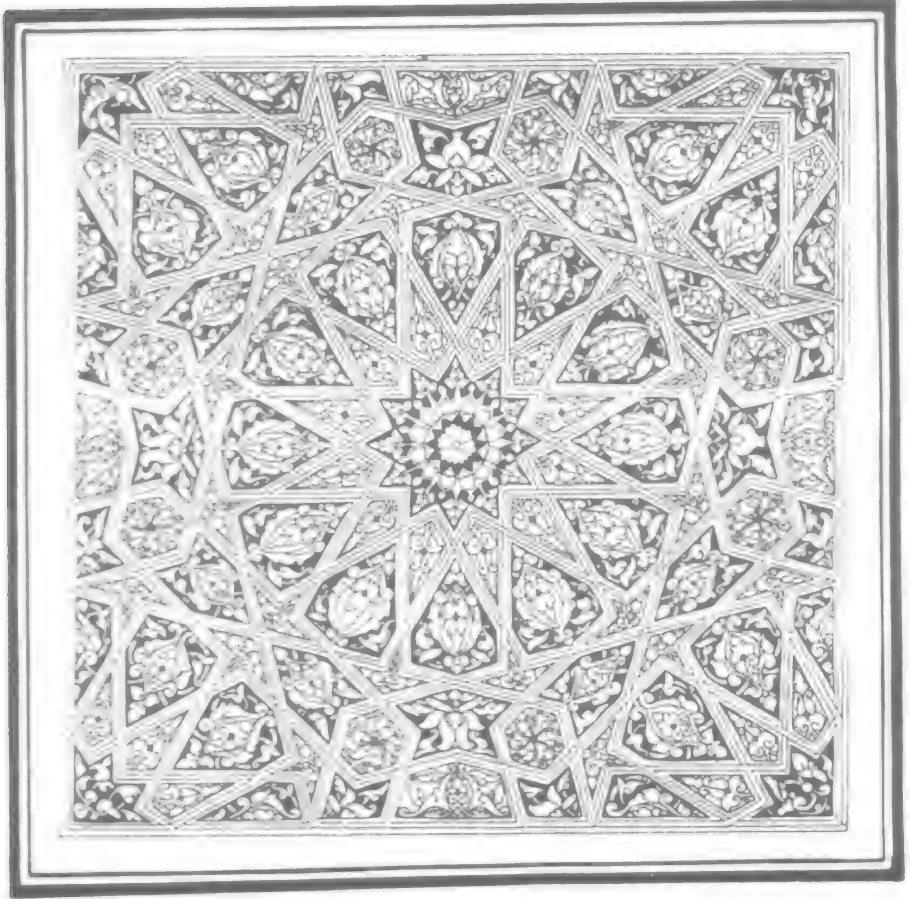
المعين والنجمة الثانية



عندما توضع النجوم الثانية متتالية بحيث تكون أطوال الاضلاع المتتالية المتوازية متناسبة بنسبة ١ : $\sqrt{2}$ فإن أطوال الاضلاع المتناوبة تتناصف .

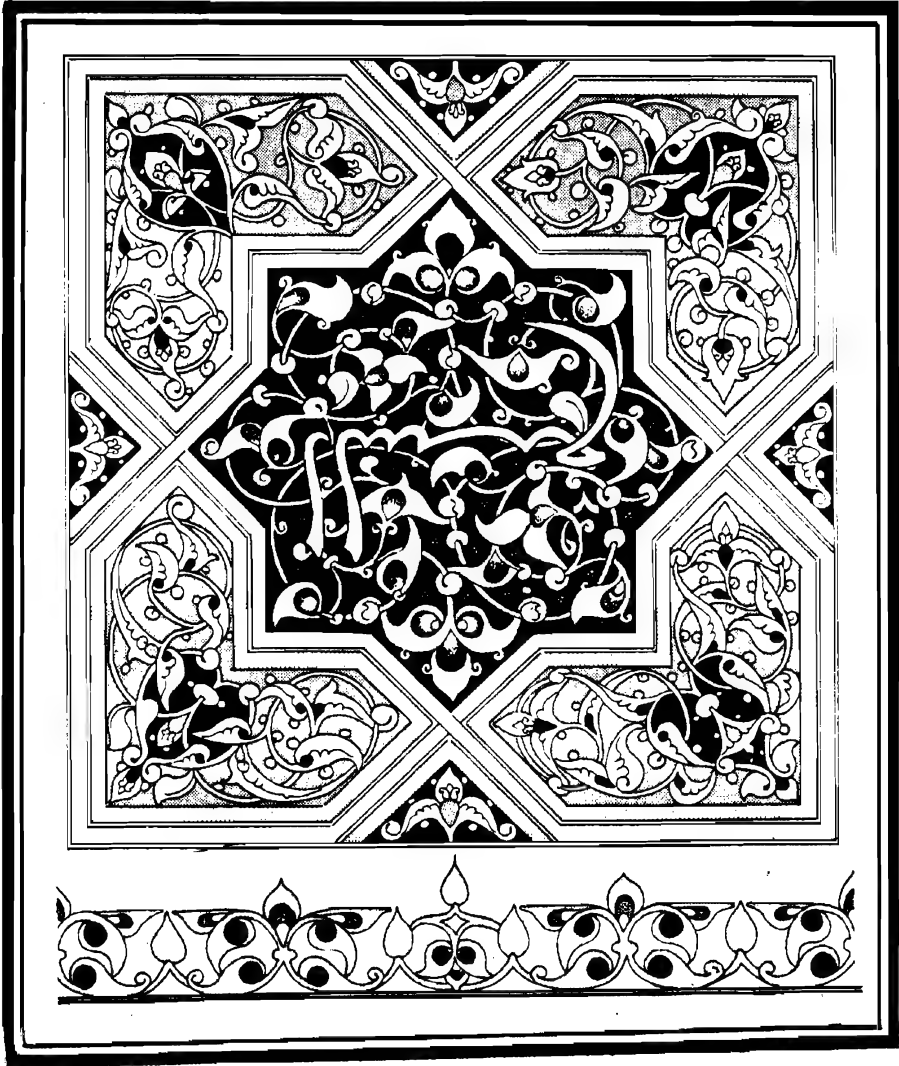
بعض الإنشاءات والخواص للمربع والمسدس وللنجمة الثانية مستعملة في تصميمات هندسية في الزخرفة الإسلامية .

توضح الأمثلة الواردة بالكتاب عن استخدام المربع كوحدة زخرفية إسلامية وعمل تشكيلات متشابكة ومتوالدة منها .. توضح هذه الأمثلة المبدأ الذى أردنا توضيحه دائماً بالنسبة للفن الإسلامى . وهو أنه للحصول على رصانة الخطوط لأى تكوين لابد أن يحتوى هذا التكوين على التوازن بين كل من الخط المستقيم والمائل والمنحنى .



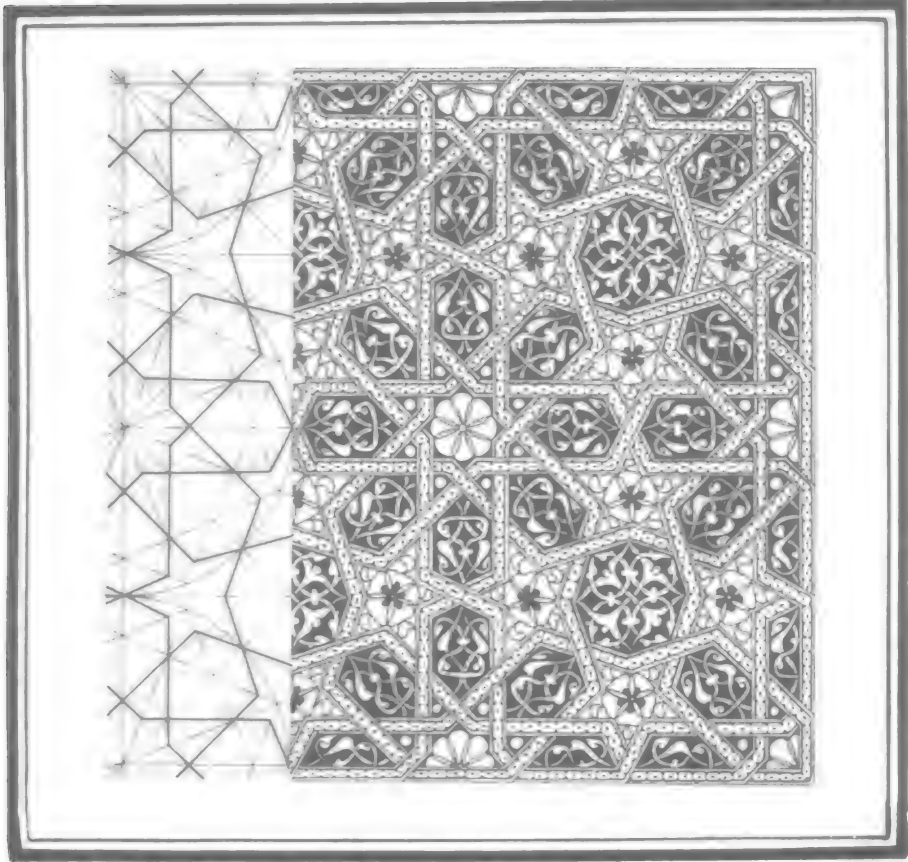
ويلاحظ كيف تم تحقيق توازن الشكل بترتيب الألوان فى الأرضية وكذلك الحصول بهذا الأسلوب على وحدات زخرفية إضافية زائدة متكونة من وضع الألوان وكيفية تنسيقها .

فهنالك خطوط تسير في اتجاه أفقى وأخرى في اتجاه رأسى وثالثة في اتجاه مائل وتتقابل ثمانية بدوائر في اتجاه عكسى . وهكذا يتم الحصول على أفضل توازن ويتم تصحيح ميل العين للتحرك في أى اتجاه في الحال إلى الوضع الصحيح بواسطة الخطوط التى تعطى إحساساً عكسياً للحركة بالنسبة للعين .



زخرفة تفصيلية عبارة عن تصميم معد على شبكة أساسية واستخدم اللون الأزرق والذهبي (ويبدو اللون الأزرق في هذه اللوحة بلون أسود) واللون الأحمر (موضحاً بالنقط الرفيعة) والكتابة باللون الأبيض بخط الثلث .

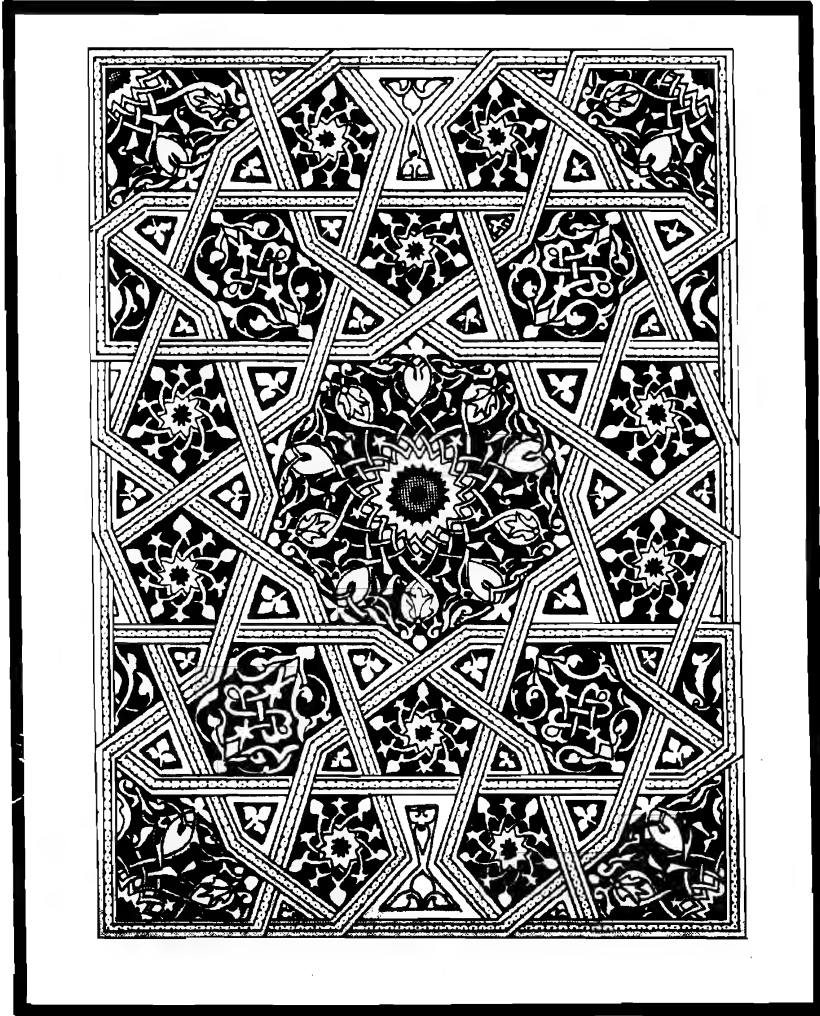
وأيما اتجهت العين تجاه الأشكال الزخرفية نجدها تميل إلى الاستقرار وإطالة النظر والتمعن في التماذج الزخرفية المرسومة بدقة وإحساس وإتقان . ونجد أن الأرضية الملونة باللون الأزرق سواء في الكتابات أو الحشوات الزخرفية وتخفف الأرضية الحمراء بزخارف من اللون الأزرق لإعطاء تأثير مبهج ومتألق .



لوحة زخرفية تفصيلية من الصفحات الأولى للقرآن الكريم . وهي مبنية على شبكة أساسية وتكون أشعة النجوم المتماثلة والمعن الأصغر الداخلى من وضع الشرائط المتصافرة فوق الشبكة كما هو موضح بأعلى اللوحة . ويمكن الحصول على تنوعات متعددة في الزخرفة عن طريق خطوط الشبكة سواء في المركز أو في أحد جهات الأشرطة .

والخطوط الرئيسية في اللوحة الآتية توضح نفس الطريقة المتبعة في الزخرفة المتشابكة .

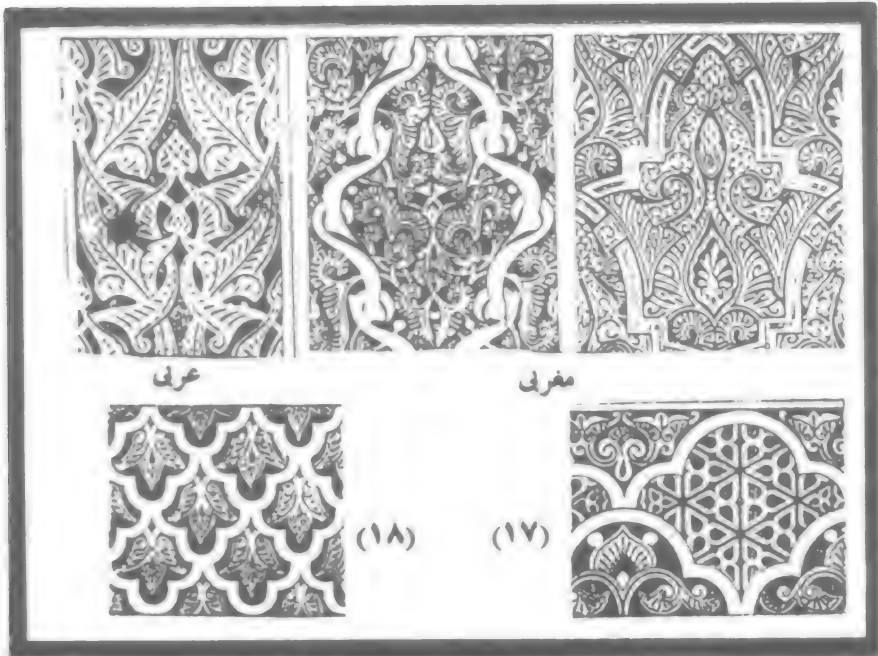
ونلاحظ في الزخارف الإسلامية المغربية أنها مبنية أساساً على الأشكال الهندسية ومع إحساسنا بالتعقيدات في التكوينات المركبة الهندسية إلا أنه مع التحليل تبدو بسيطة جداً عندما يوضح طريقة إنشائها .



زخرفة تفصيلية من مقدمة للقرآن الكريم الزخرفة معدة
على شبكة ذات عشرة أضلاع .

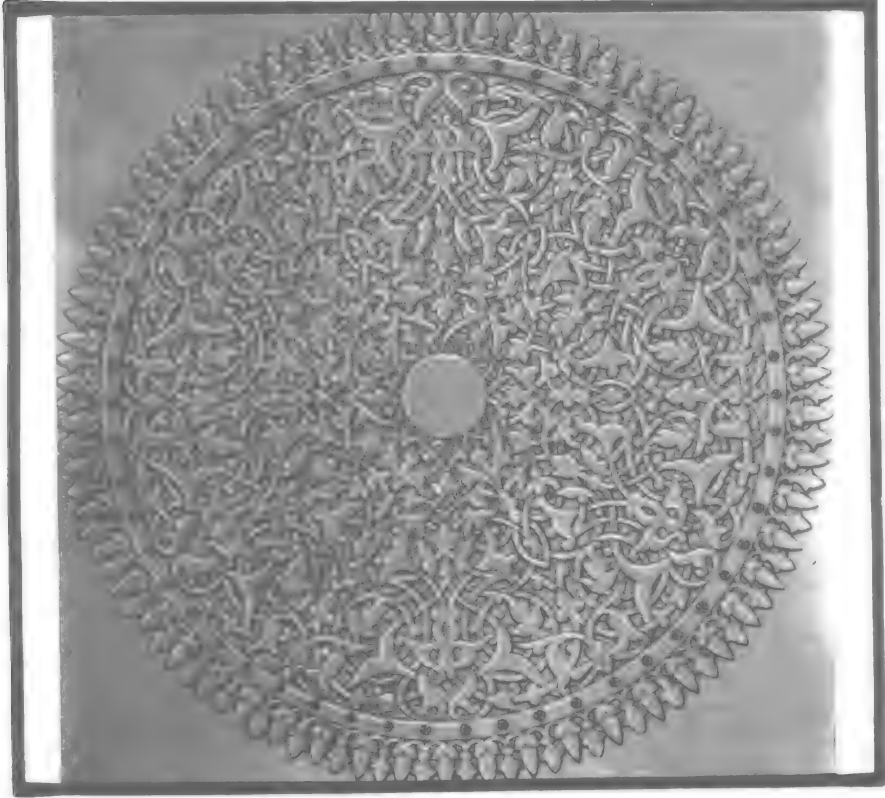
وبمقارنة الفن الإسلامي العربي مع الفن الإسلامي المغربي نجد أن المغاربة قد أدخلوا على زخرفة الأسطح مظهراً آخر . بمعنى أنه كان هناك دائماً سطحان مستويان وأحياناً ثلاثة من الأسطح التي سترسم عليها التماذج الزخرفية . وكانت توزع على السطح العلوى بتسلط وقوة فوق الكتلة بينما نجد الزخارف التي في السطح التالى مجدولة ببعضها مع الزخرفة الأولى . مشبعة للسطح المستوى الأكثر انخفاضاً والتي بها تحققت وسيلة بديعة بجزء من الزخرفة تبقى على تأثيرها بالانساع عند النظر إليها من بعد وتحقق أكبر استقرار وفي أغلب الأحيان عند التفحص من قرب نجد أكثر الزخارف إبداعاً ودقة وبراعة .

وعموماً كانت هناك تنوعات كثيرة من معالجتهم للسطح فنجد أن الزخرفة التي كانت تشكل المظهر الأكثر شهرة في الزخارف الإسلامية هي التي تمتزج مع السطح الأصلي المزخرف . ويتضح ذلك في التماذج الآتية رقم ١٧ ، ١٨ .



زخارف متداخلة مع السطح الأصلي وهي سمة شهيرة من الزخرفة الإسلامية العربية .

والنموذج الآتي شكل ١٣ من المعدن المطروق وهو شديد الاقتراب من كمال التوزيع للأشكال في الفن المغربي . فهو يظهر بدقة شديدة التصغير المتناسق للأشكال تجاه المركز للوحدة الزخرفية وهذا يوافق قانون الاستمرارية وعدم قطع التكوين في الزخرفة المغربية الإسلامية . وهو أنه مهما كان بعد الزخارف ومهما تداخلت الوحدات الزخرفية فإنه دائماً يمكن تتبع أثر الفروع والجذور

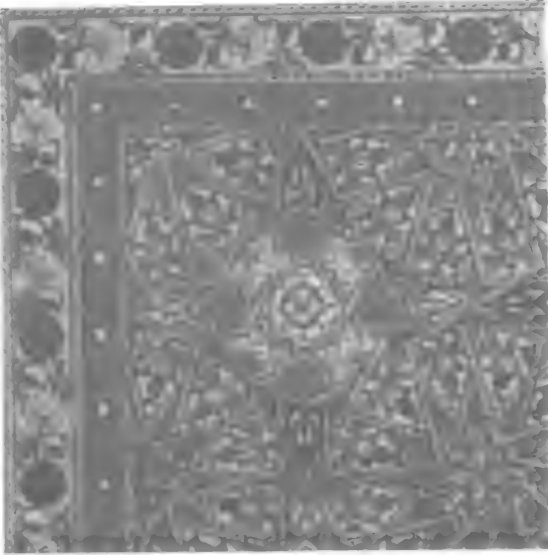


شكل ١٣ وحدة زخرفية توضح الدقة الشديدة في التنفيذ الزخرفي على المعدن المطروق من الفن الإسلامي العربي في مصر والشام .

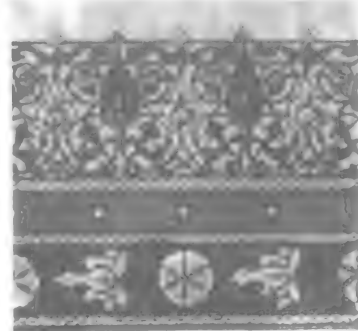
لاى وحدة زخرفية وبوجه عام فإن الاختلافات الأساسية التي وجدت بين الطراز العربي الإسلامي والطراز المغربي الإسلامي في فن الزخرفة تتلخص في

أن المظهر البنائي للطراز العربى الإسلامى يبدو أكثر عظمة وأبهة بينما يبدو الطراز المغربى الإسلامى أكثر ثقافة ورشاقة .

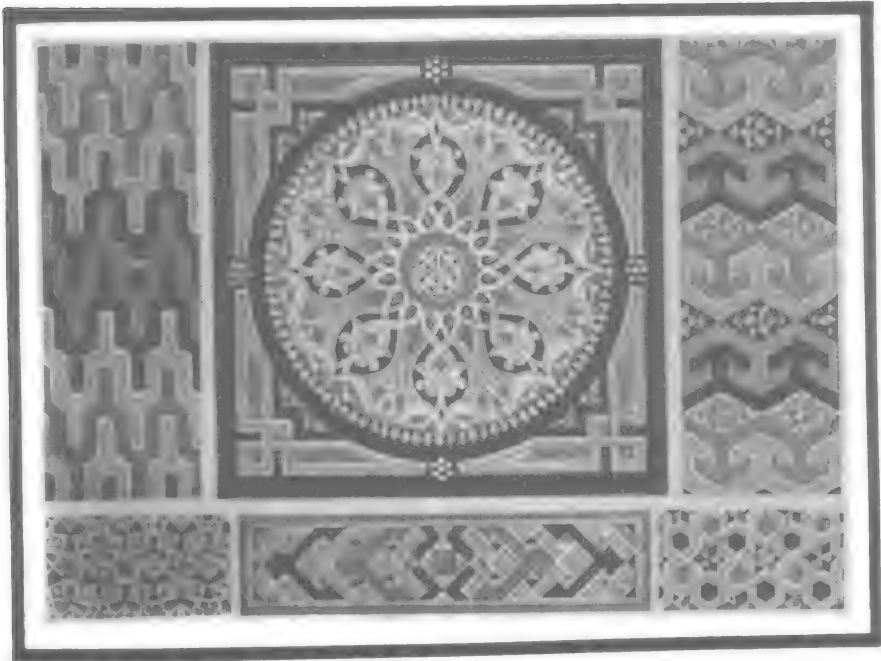
والمثال الآتى لزخرفة فاخرة منقولة من زخرفة الآيات القرآنية وتعطى فكرة كاملة عن فن الزخرفة العربى الإسلامى . وبغير المقدمة الزخرفية من الزهور التى تملأ بوحدة الطراز والتى توضح التأثير بالطراز الفارسى . فإننا لا يمكن أن نجد مثلاً للفن العربى أفضل من ذلك كدرس متكامل فى الشكل واللون يوضح مميزات الفن العربى الإسلامى .



مثال من زخرفة الآيات القرآنية
يبدو فيها الفخامة ومميزات الطراز
العربى الإسلامى .



وفي بعض الأمثلة من أشكال الفسيفساء التي تميز بها الطراز العربي الإسلامي مأخوذة عن الطراز الروماني حيث كانت تغطي أرضيات المساكن بها وهي غالباً من تكوينات هندسية . وكانت نقطة البداية في كل تكوين معتمدة على الجبل الملتف والخطوط المتداخلة وتقاطع مربعين وتكوينات المثلثات المتساوية الأضلاع من ضمن الشكل السداسي والاختلافات الأساسية نتجت عن خطة التلوين بالخامات المتاحة واستعمالاتهم للفسيفساء في أماكنها المحددة في كل طراز ففي الطراز العربي الإسلامي وفي الطراز الروماني استخدمت الفسيفساء في كسوة الأرضيات وكانت في درجات لونية منخفضة وفي الطراز المغربي استخدمت كأفاريز بينما كانت تستخدم بألوان زاهية في زخرفة المنشآت .



الفن الإسلامي الفارسي



- تقديم
- سمات الفن الإسلامي الفارسي في العمارة — الزخرفة
- الألوان المميزة للزخارف في الفن الإسلامي الفارسي
- مختارات لثمادج من الزخرفة الإسلامية الفارسية لاستخدامات الفنانين والحرفيين ولأشغال الابرّة والتطريز وتصميمات السجاد والأقمشة وغيرها



بسملة بخط الثلث في الجزء السفلي بينما
كتب في الجزء العلوي كلمة ثقتي بالله
على قاشاني من الفن الفارسي أواخر
القرن السابع عشر

الفن الإسلامى الفارسى

تقديم :

كانت قوة العقيدة عند المسلمين وبساطتها حافزاً شديداً لإخراج الفرس من الجوسية والوثنية إلى نور الحق لذلك دخل الناس أفواجا من كل مكان بعد أن نشر سيدنا عمر الدين الحنيف في بلاد العجم .

وظل العرب يحكمون هذه البلاد وينشرون فيها الدين الإسلامى حتى أوائل القرن الثالث الهجرى وكانت سياسة بنى أمية صبغ الدولة بالصبغة الإسلامية حتى ولى العباسيون الحكم فاستكثروا من الفرس في المناصب الهامة وعندما ضعفت الدولة العباسية بدأ تفككها إلى دويلات إسلامية فاستقل بنو طاهر بإيران وقد كان طاهر قائداً في جيش المأمون وولاه خراسان وظل قابضاً على صولجان الحكم فيها محسناً عاماً وقد تعرف المسلمون الآن على جمال الفن الفارسى الإسلامى .

وازدهرت بغداد في العصر العباسى بقصورها الواسعة وبمتنزهاتها على ضفاف نهر دجلة . وكانت مدينة لمهرة عرفاء الصناعات والحرفة الفنية وقد تعرف العرب في بغداد على المدينيات الأخرى كالإغريقية والهندية والفارسية والساسانية فنها تذوقهم للجمال الفنى وترجمت كتب كثيرة للإغريق وعلا شأن بغداد ومقدارها .

ويقال إن اسم بغداد هو اسم فارسى معناه (هبة الله) وفي عهد الرشيد سارت القوافل بالتجارة من الهند عبر فارس تحمل التحف من عقيق وياقوت ومنسوجات حريرية والنحاس المشغول المكفت والنجف المزخرف والحلى والمصوغات والعمود وكان الفن في البداية متأثراً بالفن الساسانى متأثراً قوياً ثم وضع آثار الفن الإسلامى بحيوته التى حررت الفرس من تأثير الجوسية وأصبحت الفنون الإسلامية الفارسية أكثر رقة من الفنون الجوسية . وقد سمح للفرس برسم وتصوير وتجسيم ذوات الروح كما اشتق الفنان الفارسى وحيه من

زهو البيئة من الورد والقرنفل والأزهار البديعة الأخرى .
وكانت الآثار الساسانية مصدراً ثانياً استوحى منه الفرس بنهم فمزجت في
العصر الإسلامي بمحيطاتها وتكون منها صور بديعة .
وتنفرد أسيا الصغرى بأحسن الأمثلة للفن المزدهر المشبع بالتقاليد الإسلامية
العريقة . وللسجاد الفارسي شهرته مما كان له الأثر في توجيه الفنانين كما كان
للقاشاني وتراييعه شأن كبير لما رسم عليه من زهر القرنفل كما عنى الفرس
بصناعة المنسوجات من الصوف والكشمير وغيره .



لوحة من الفن الإسلامي الفارسي : لفافة فارسية بالنزى القومى الإسلامى
منقوشة على القاشانى .



منسوج داخل أشكال يضاوية من متحف فكتوريا والبرت
بلندن من الفن لفارسي .



قطيفة مشجرة بزهر القرنفل والأوراق الباتية

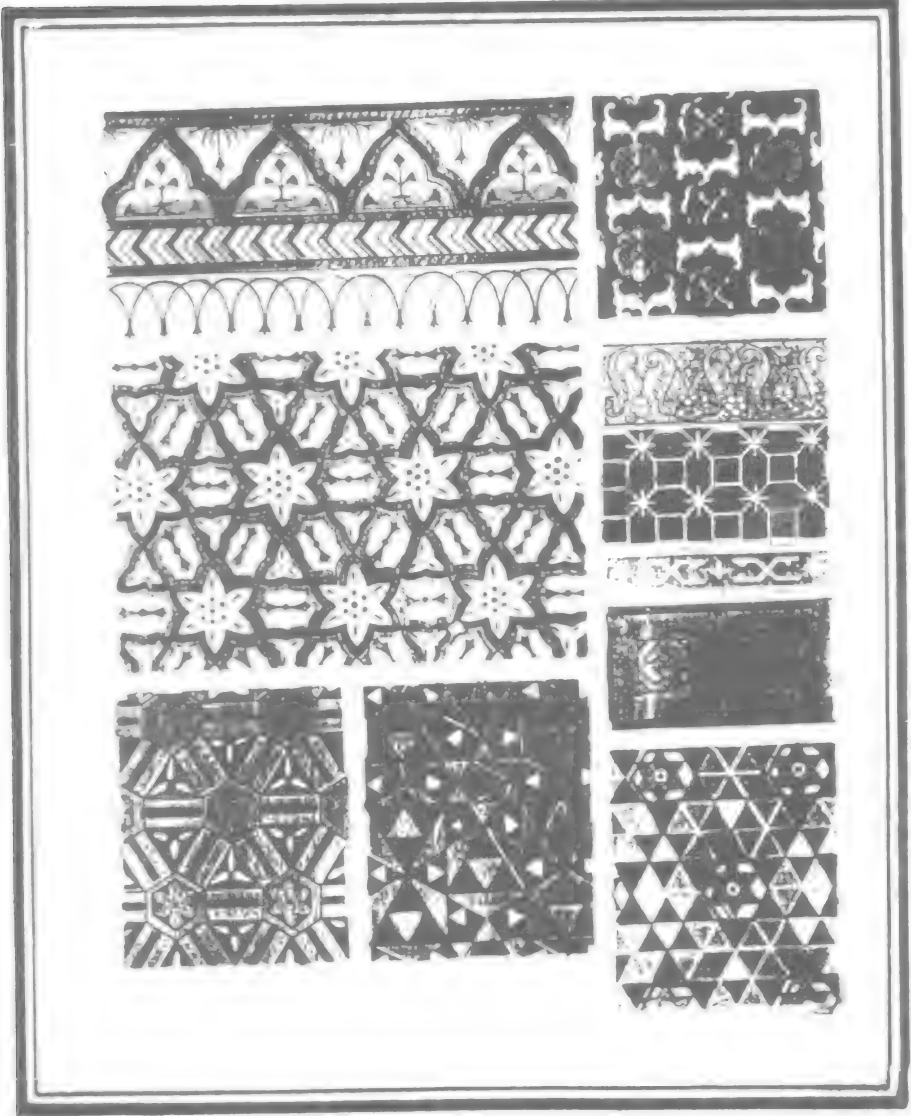
أما العمارة الإسلامية الفارسية فلم تصل إلى كمال المنشآت العربية الإسلامية التي كانت بالقاهرة . برغم تواجد العظمة الوفيرة في المظهر الرئيسى إلا أن الخطوط الخارجية العامة كانت تبدو أقل نقاءً وتفتقر إلى الرشاقة في كل مظاهر البناء بالمقارنة بمبيلاتهما من الأبنية في القاهرة . ويبدو لنا أيضاً أسلوبهم في الزخرفة أقل صفاءً ونقاءً عن الزخرفة الإسلامية العربية والأندلسية .

وعلى عكس إتجاه العرب والمغرب في الفن الإسلامى كان الفن الفارسى مسموحاً فيه تناول حياة الحيوان وكان لمزج هذه الموضوعات المرسومة من الطبيعة في زخارفهم أثراً في المزيد من عدم نقاء الطراز الزخرفى أما في الزخرفة العربية الإسلامية والأندلسية فكانت الزخرفة مع الكتابة لا بد وأن تفى بكل احتياج ولذلك أصبحت أكثر أهمية في تشكيلاتهم . ووصلوا بها إلى درجة عالية من الاتقان والدقة .

أما الزخرفة الإسلامية الفارسية فكانت عبارة عن طراز مختلط متوافق مع التقاليد المتمشية مع التقاليد العربية وربما مستمدة من الأصل الشائع مع محاولة الوصول إلى الطبيعية . والتي كانت أحياناً تبدو متأثرة بكل من الطراز الإسلامى العربى والتركى . وقد أعطيت الأهمية الكبرى في تزيين الكتابات في الخط العربى في فارس والتي بدون شك كانت منتشرة في البلاد الإسلامية التي سرعان ما انتشر فيها نفوذ وسيطرة هذا الطراز المختلط الذى ظهر في زخرفة المنازل في القاهرة ودمشق وكذلك المساجد والفسقيات والتي تناولت مجموعات من الزهور الطبيعية الموجودة في حالة ثابتة تنمو من زهرة موضوعة في حشوات من الزخرفة التقليدية العربية وقد تأثر الفن الهندى الحديث أيضاً بهذه الفلسفة للفن الفارسى المختلط .

أما النماذج الهندسية فهى من الزخارف التقليدية العربية الخالصة . ولها صلة كبيرة بالزخرفة العربية ولكنها أقل كمالاً في التوزيع والنماذج الآتية تمثل أعمالاً من البلاطات والقيشاني والفسيفساء والتي استعملت بكثرة عند الفارسيين . وبالمقارنة بينها وبين أعمال العرب والغرب من الموزاييك تظهر علامة انحطاط وتدهور في كل من التوزيع للشكل وترتيب اللون .

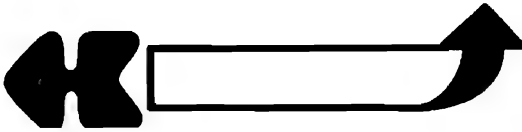
ومن خلال الموضوعات التي سيتم عرضها للفن الإسلامي الفارسي يتضح أن الألوان الثانوية والألوان الثلاثية كانت هي المسيطرة والسائدة أكثر من الفن الإسلامي العرقي أو المغربي . التي كانت عبارة عن اللون الأزرق والأحمر والذهبي بصورة غالبية وفي . توافق بين الألوان وبعضها .

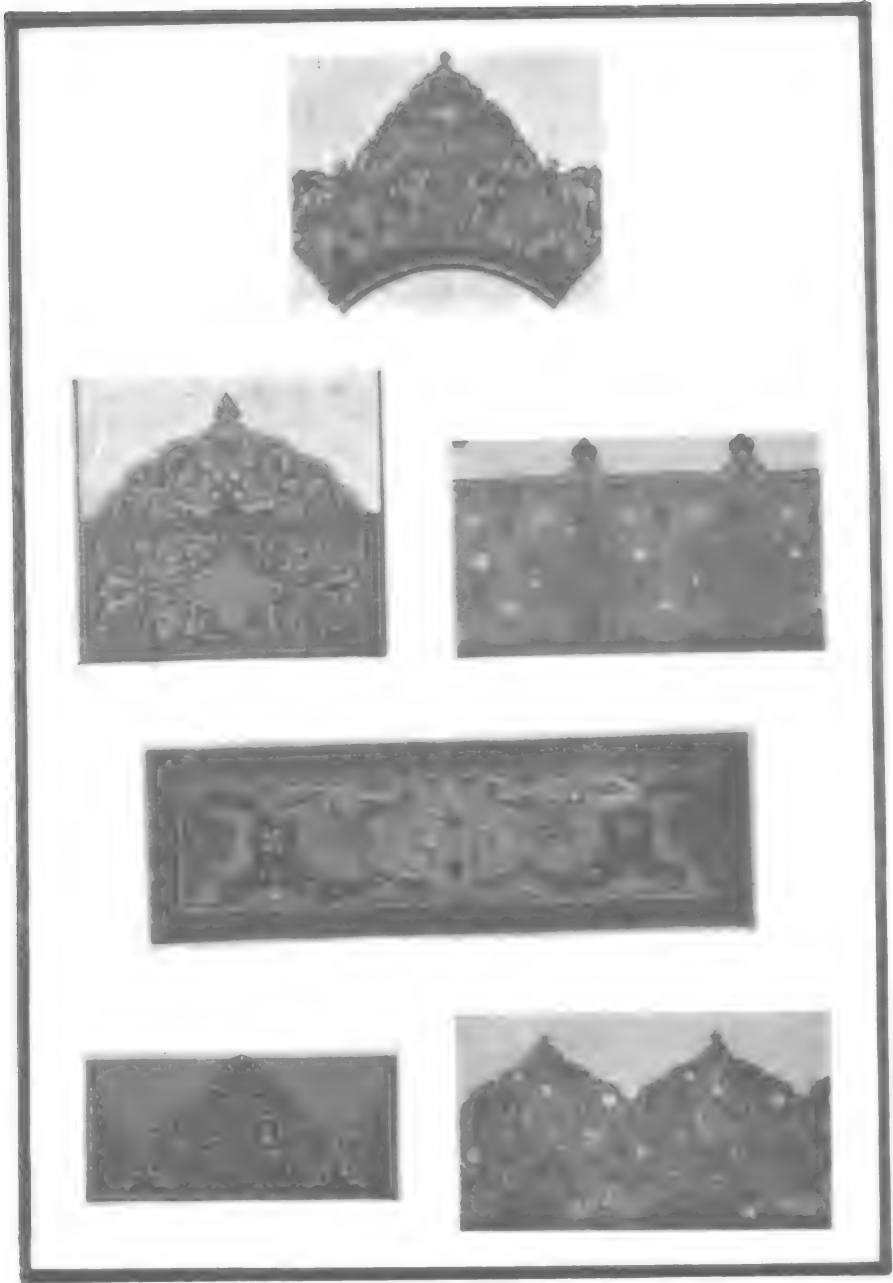


أعمال من القيشاني والفسيفساء والتي استعملت بكثرة في الفن الفارسي .

أما الألوان الفارسية فلا حصر لها وكانت لها درجات لونية متفاوتة فاستخدم الوردى البهيج متدرجاً أو القرنفلى . وأيضاً اللون الفستقى أما اللون الأصفر والعاجى والبيج فلم تتدرج ألوانها — وغالباً ما استخدمت فى الأرضيات المنقوشة وإذا كانت الأرضية قائمة فإن لونها المتمم لها مع التوافق لابد أن يستخدم لإكمال الأثر الفنى المنشود وأيضاً استخدم الأزرق البروسى المتدرج بمختلف ظلاله وعندما يقسم السطح تتخذ ألوانه من فصيلة لونية متحدة ويختص قلب التصميم بلون عميق كالأحمر أو الأخضر بكامل قواهما بشرط استخدام الفصيلة المكملة والمتممة للون .

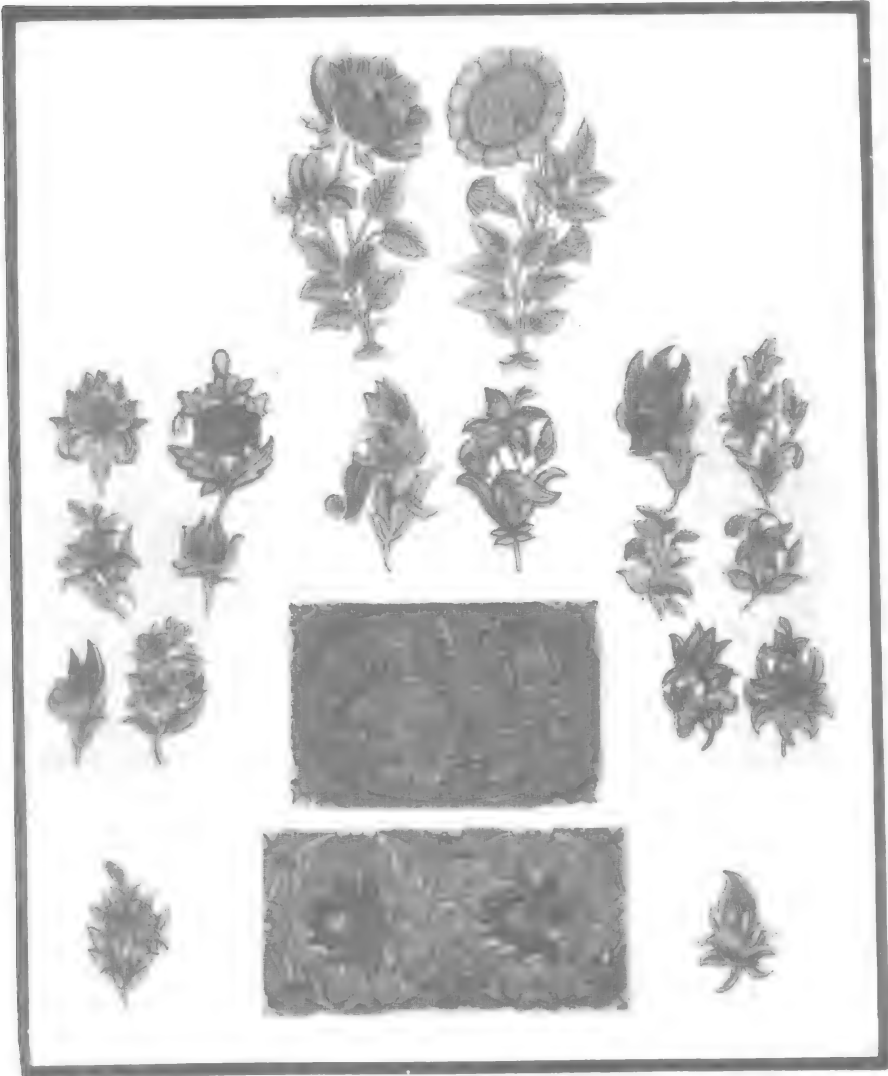
والزخارف الفارسية التالية قريبة الصلة بدرجة كبيرة من الزخرفة الإسلامية العربية وكانت هى الزخارف المتصدرة لأبواب وفصول الكتابات الفارسية . وبمقارنتها بالزخرفة العربية للكتابة سنجد التماثل العظيم فى جميع الخطوط الرئيسية لتوزيع الزخارف وأيضاً فى زخرفة السطح فى الوحدات الزخرفية نفسها . ولكن نجد أنه ليس هناك مساواة فى توزيع الكتل . مهما يكن فإن نفس الصفات العامة الرئيسية سائدة ومتقلبة فى هذه الزخرفة .





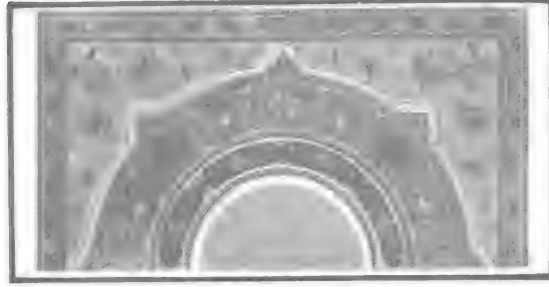
زخارف من الفن الإسلامي الفارسي قرية الصلة بالزخرفة الإسلامية العربية .
وهي الزخارف المتصدرة للأبواب والفصول في الكتابات الفارسية .

وفى النماذج الزخرفية الآتية نلاحظ أن التصميمات توضح مزيداً من الرشاقة . وأن هناك بساطة فائقة وتعرض مدى المهارة الفائقة والتفنن فى الترجمة التقليدية للزهور الطبيعية وتبدو هذه النماذج على قدر كبير من القيمة الفنية حيث توضح أقصى حد وصلت اليه الترجمة أو النقل التقليدى عن الطبيعة ولكن بغير إفراط .

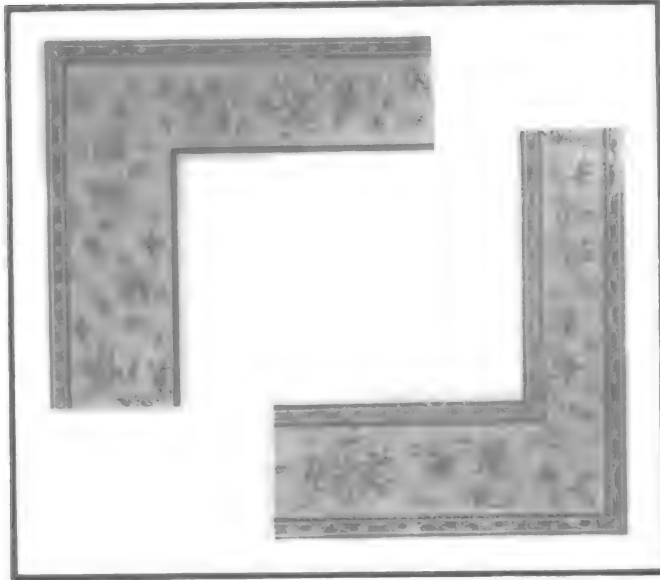


نماذج من الفن الإسلامى الفارسى توضح مدى المهارة الفائقة فى النقل من الطبيعة للزهور واستخدامها زخرفياً .

فعندما تستعمل الزهور الطبيعية في الزخرفة نجدها محورة إلى أشكال هندسية لا تحتوي على ظل أو درجات في اللون .

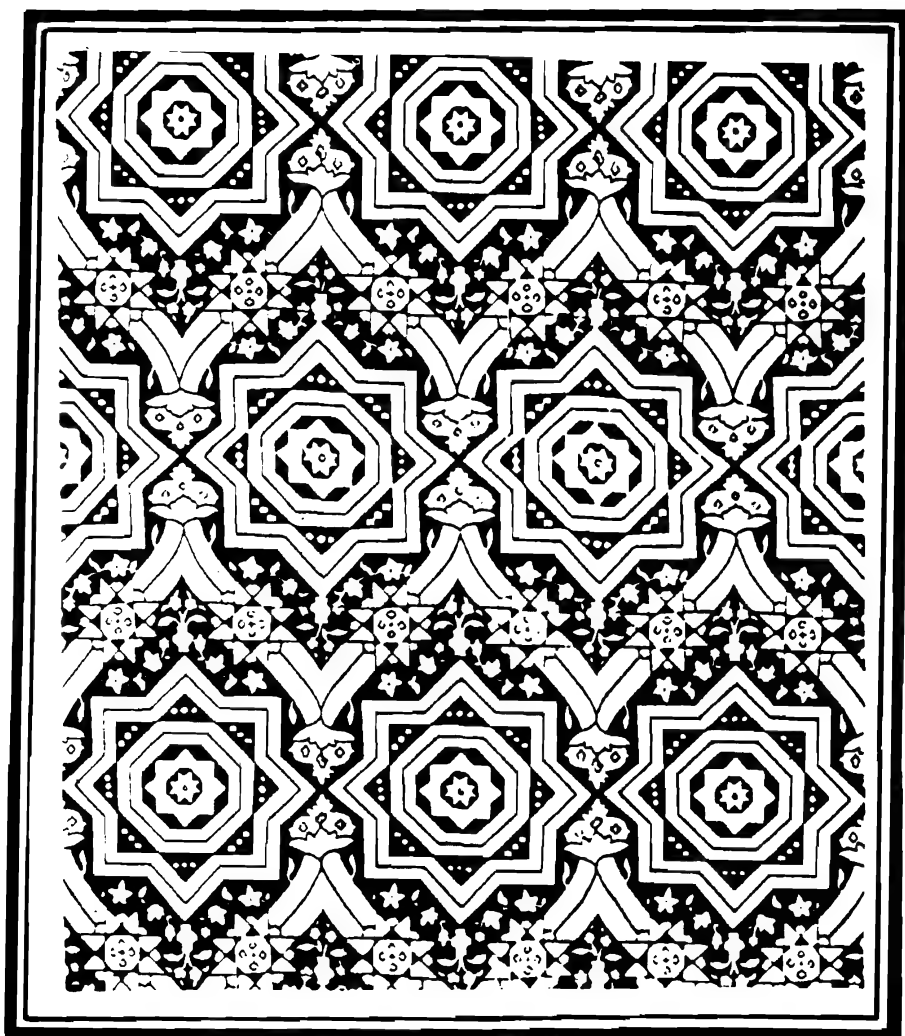


تظهر هذه الزخارف التي تشكل صفحة العنوان للكتاب كما تظهر الشرائط هذه الشخصية المتميزة بالزخرفة الأصلية الإسلامية منظمة في تكوينات مع الزخرفة المنقولة من العناصر الطبيعية والتي نعتبرها من مميزات طراز الفن الإسلامي الفارسي والتي تبدو منقولة بكثير من التدهور عن الفن العربي والمغربي .

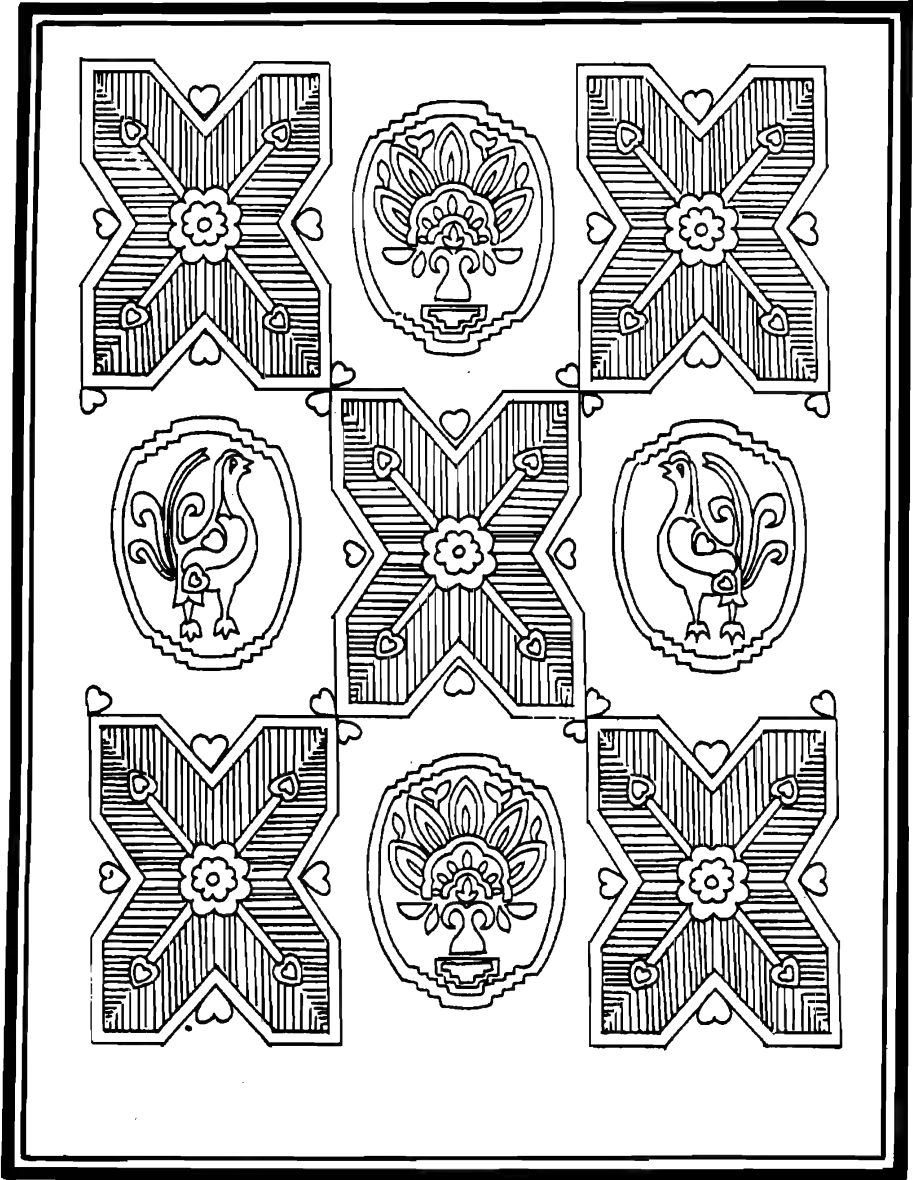


مختارات لنماذج من الزخرفة الإسلامية الفارسية

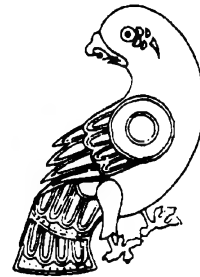
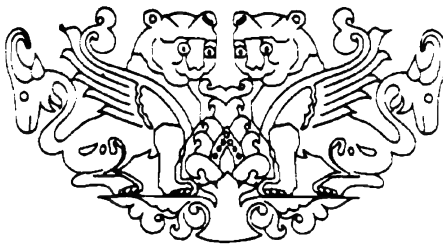
لاستخدامات الفنانين والحرفيين ولأشغال الأبرة والتطريز وتصميمات السجاد والأقمشة وغيرها . من أعمال السيراميك وأشغال الخفر والمعادن .



تصميم زخرفي فارسي على نسيج حريري عام ١٦١٢



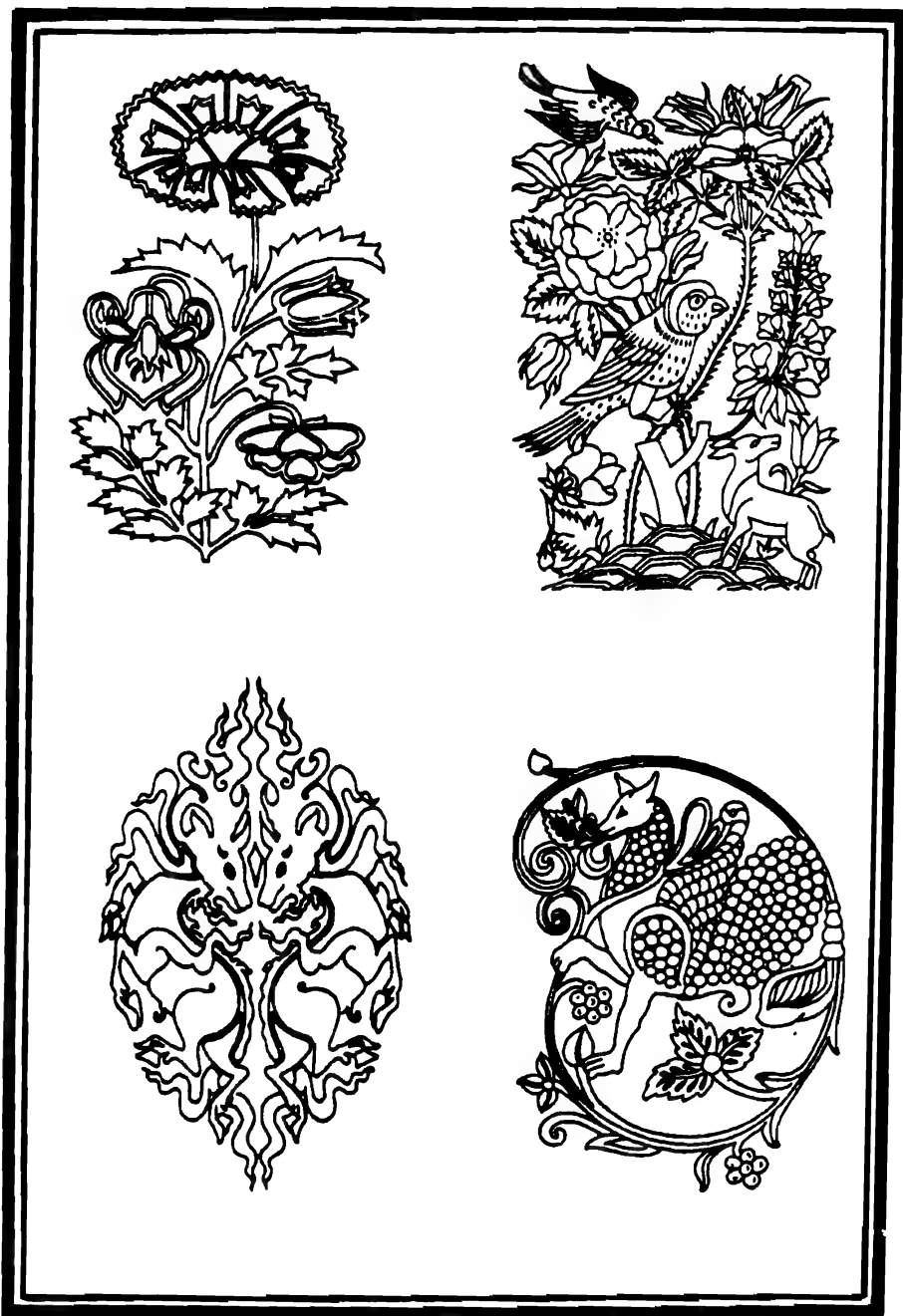
زخرفة ساسانية على قماش مبرد من القرن السادس .



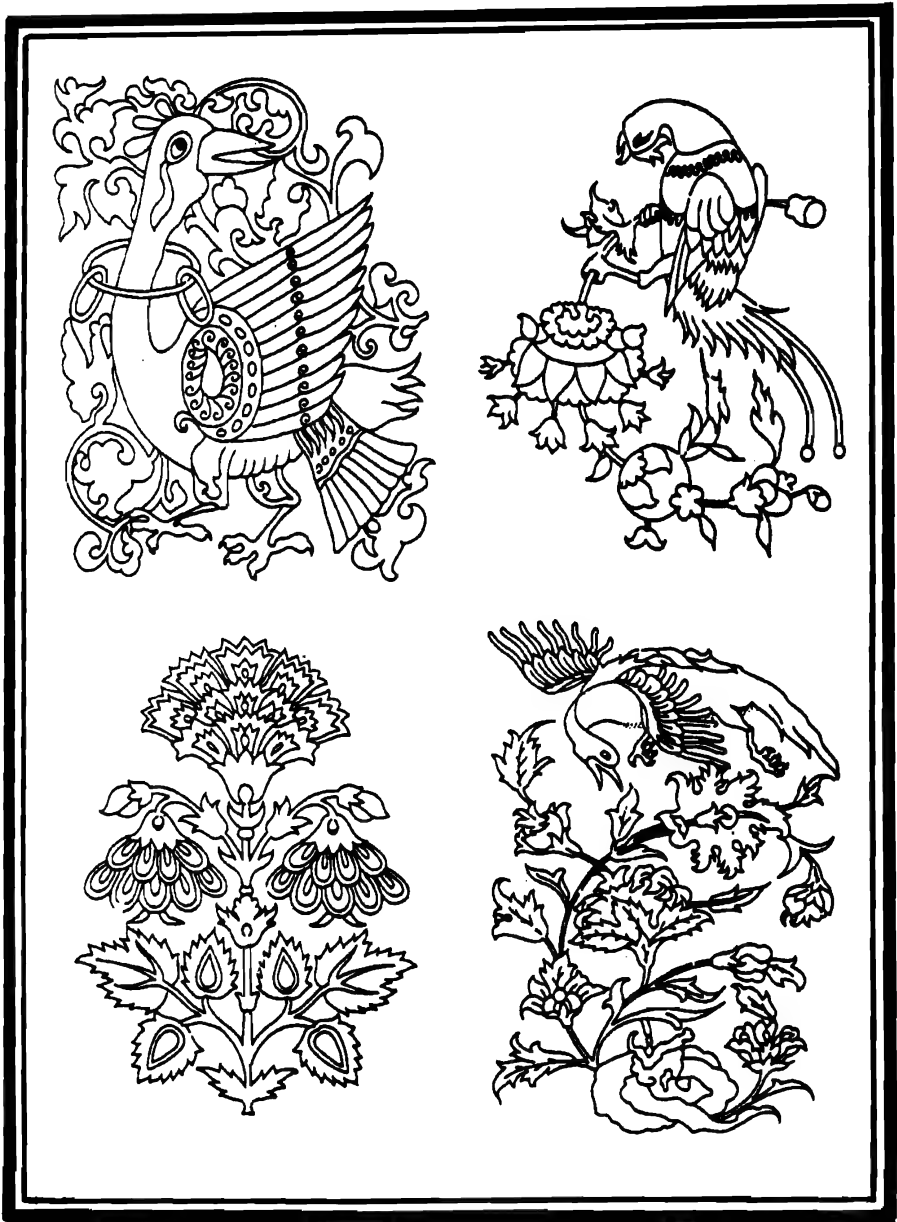
زخرفة على قماش للحيوانات والطيور من العصر الساساني .



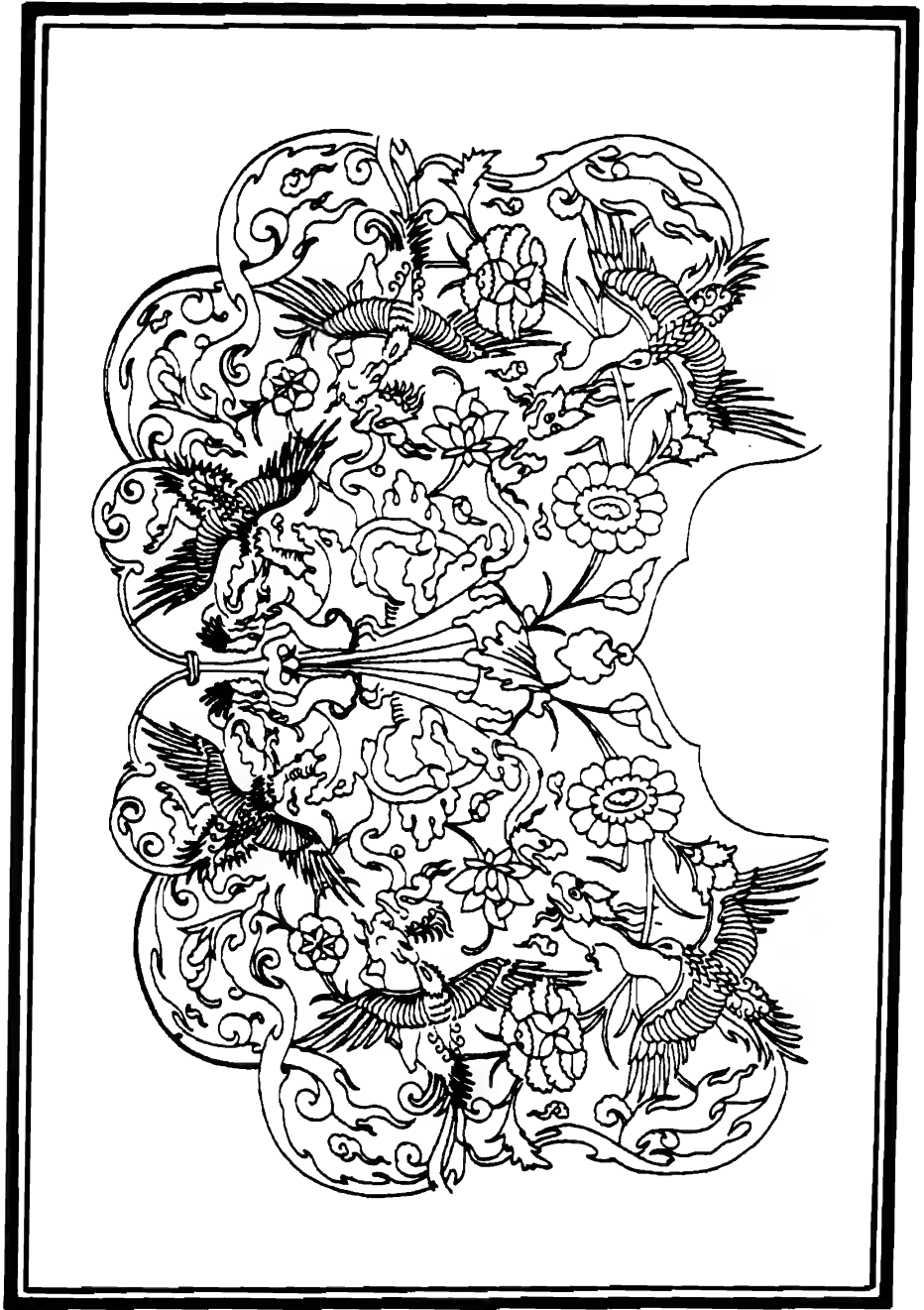
من الزخارف المعدة للتطريز على الأقمشة والملابس تصميم من القرن الخامس عشر
يمثل التنين والعنقاء . وهى مقتبسة من الموتيفات الصينية .



تصميمات لزخرفة الأقمشة من عصور مختلفة . في الفن الفارسي الإسلامي . وهي
تحمل الصفات المميزة لذلك العصر .



تصميمات للأقمشة تتضمن الطيور والزهور لزخرفة الأقمشة بنماذج مميزة للفن
الإسلامي الفارسي



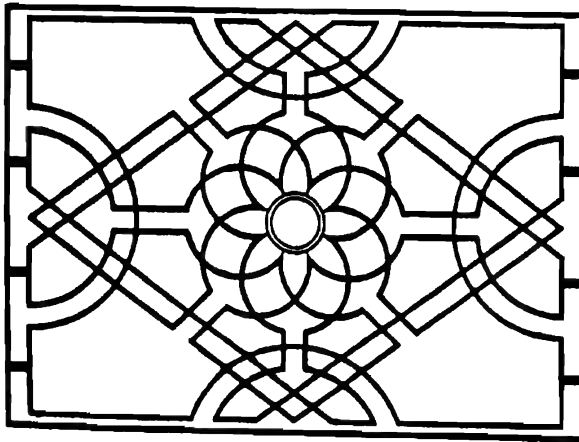
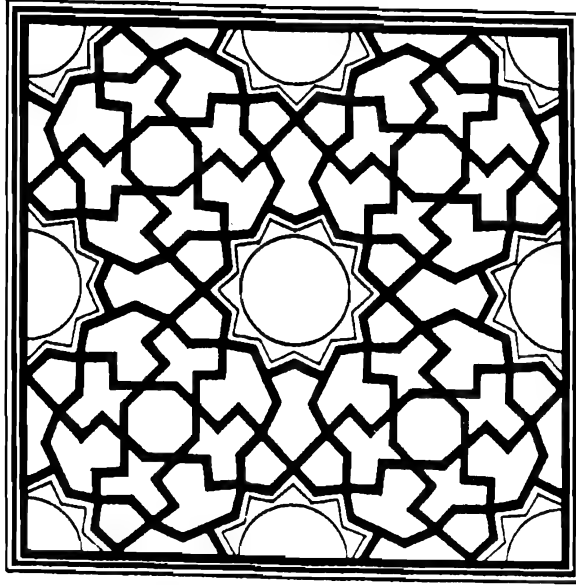
زخارف علی سجاد فارسی تتضمن طائر خرافی من القرن الخامس عشر .



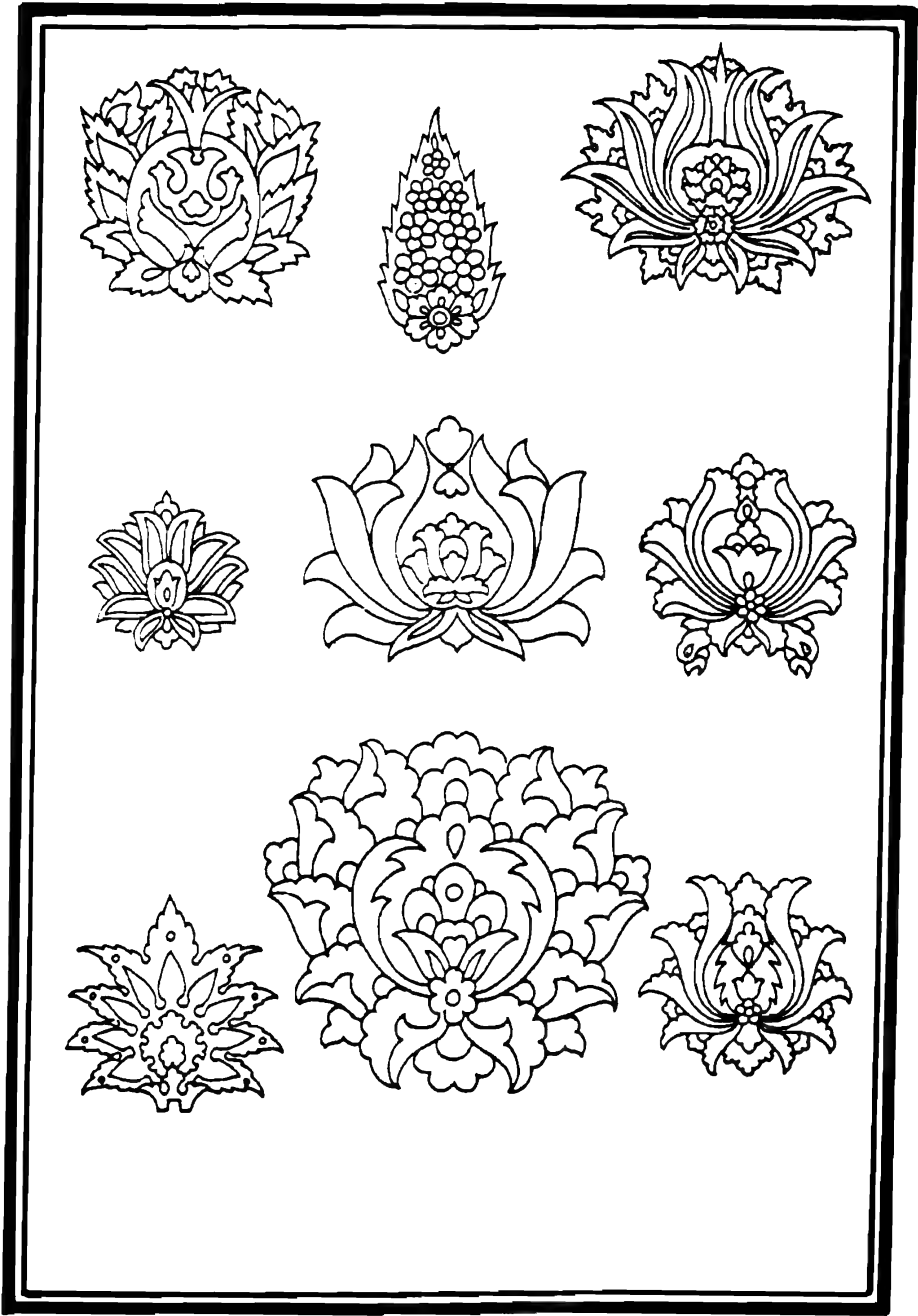
زخرفة فارسية من القرن الخامس عشر تصلح لأشغال الإبرة والتطريز وأشغال
السيرما خاصة باستعمال الخيوط الذهبية والفضية . مع ألوان زهرة القرنفل المميزة
لفن الزخرفة الفارسي



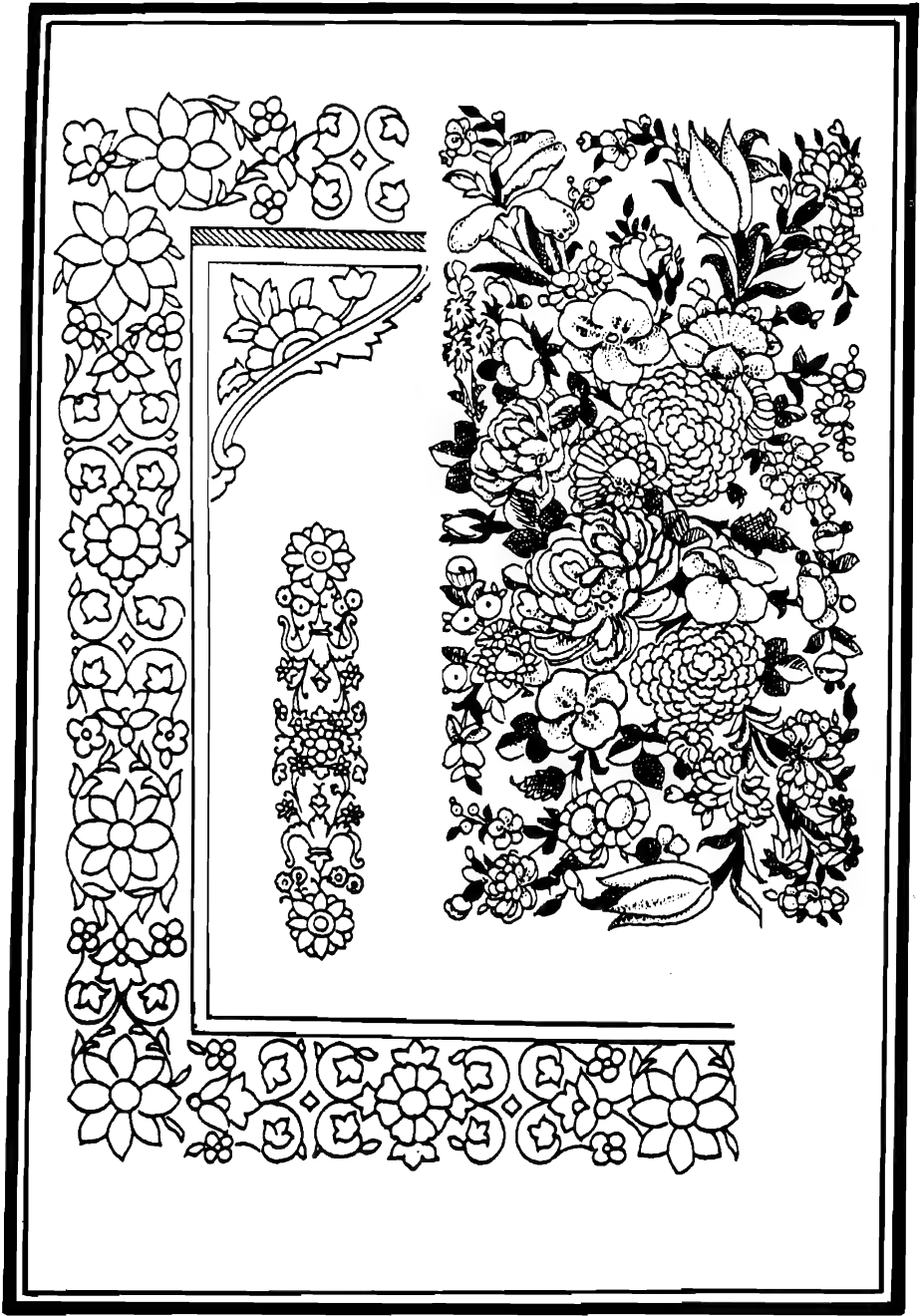
رسوم لطائر العنقاء للهوامش والكنارات حول الكتابات الفارسية . يبدو فيها التأثير
بالفن الصيني الذي كان سائدا في منتصف القرن الخامس عشر .



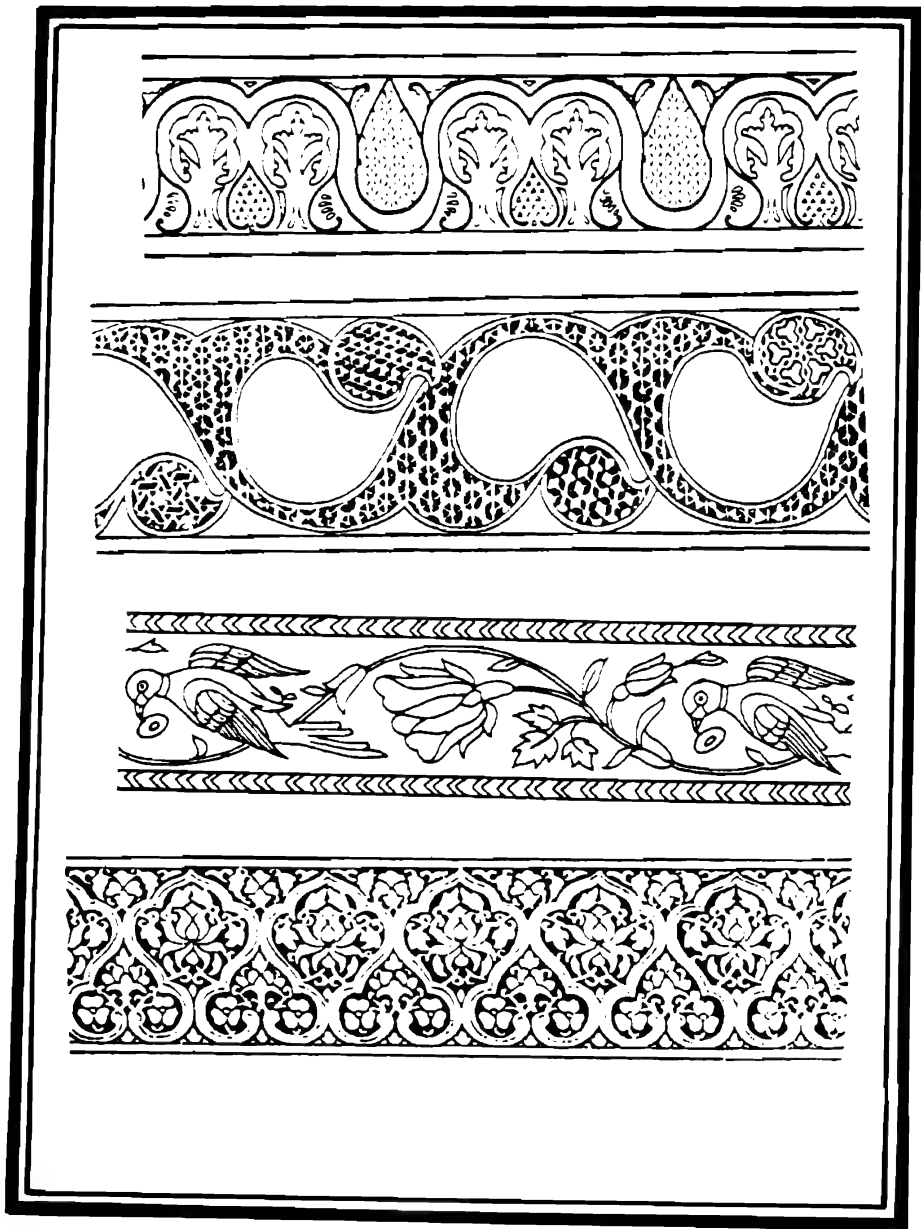
التصميم العلوى زخرفة بالموزيك فى مدخل بهو القبة الكبير فى مسجد جامى فى
أصفهان من القرن السادس عشر . والتصميم السفلى عبارة عن زخارف قرآنية .



زخرفة من الزهور من الفن الفارسي الإسلامي من أصفهان .

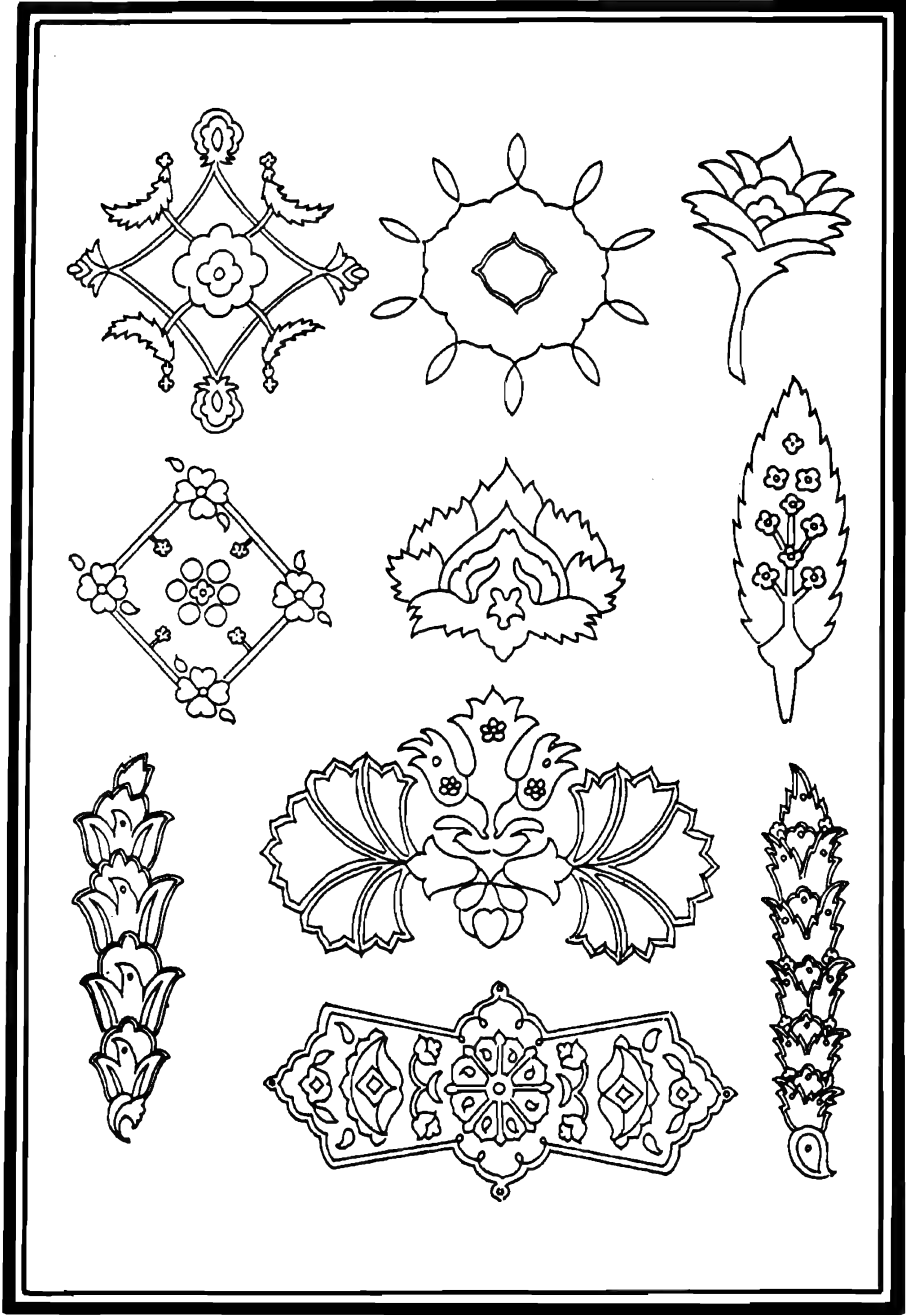


على اليسار زخرفة على الزجاج من القرن الثالث عشر وعلى اليمين رسم على صندوق مطلي بالأستر (الجملكة) من القرن التاسع عشر .

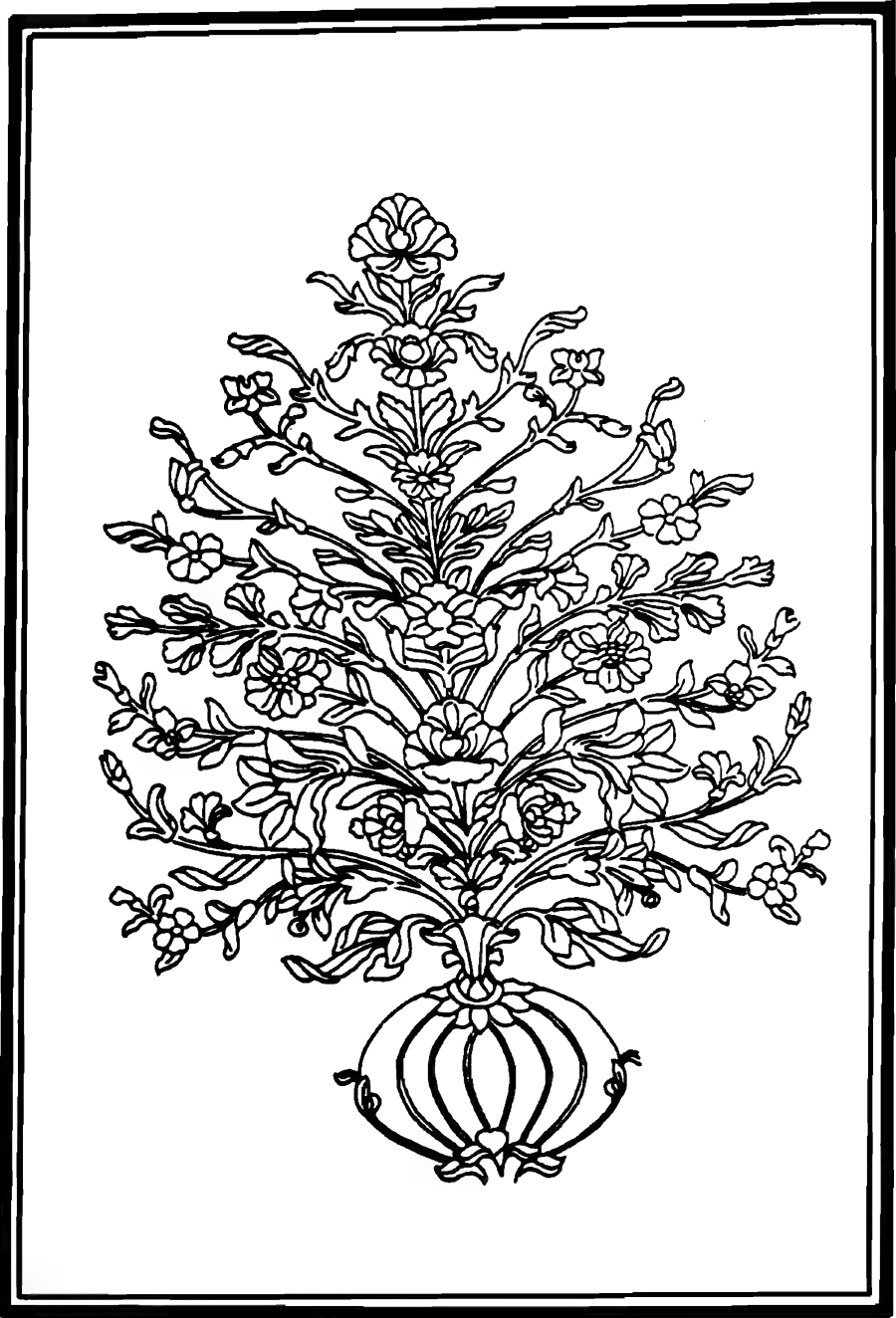


شرائط وكنارات بتصميمات زخرفية فارسية مناسبة للأقمشة والملابس من كاشان
القرن الثامن عشر .

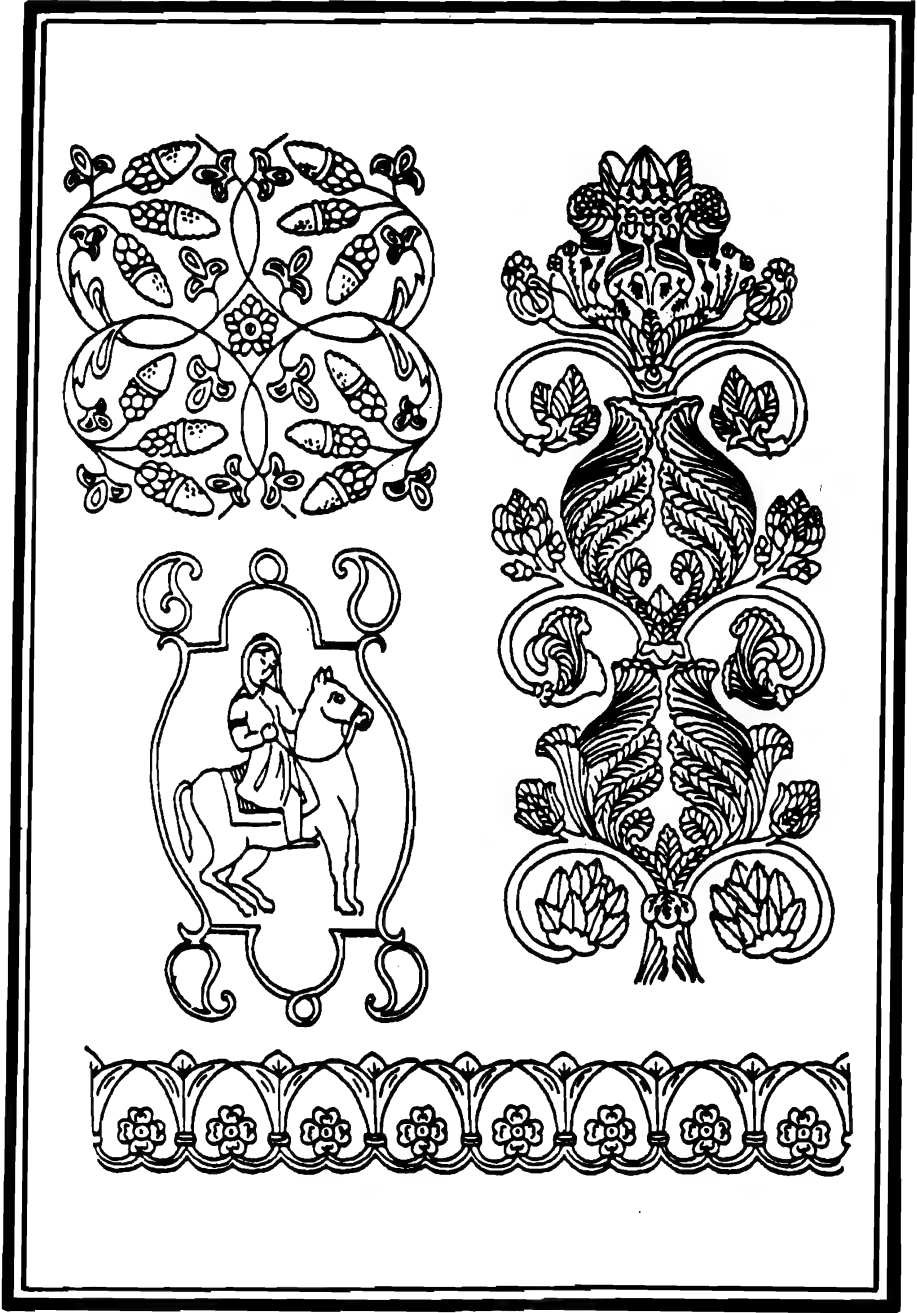
من أعلى إلى أسفل زخارف بارزة من الاستوكو من القرن الثالث عشر وزخارف
ريليف ستوكو من القرن الحادى عشر والثانى عشر .



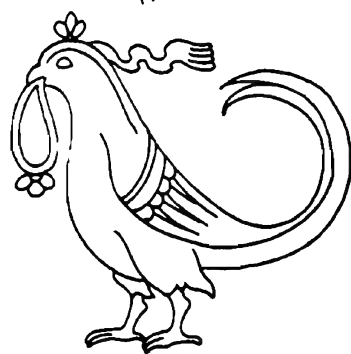
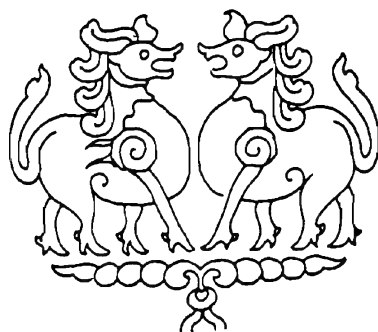
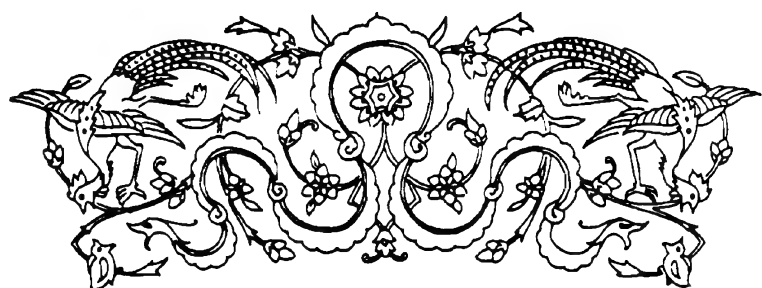
زخارف من الزهور من موضوعات فنية من إقليم خراسان
أوائل القرن السابع عشر .



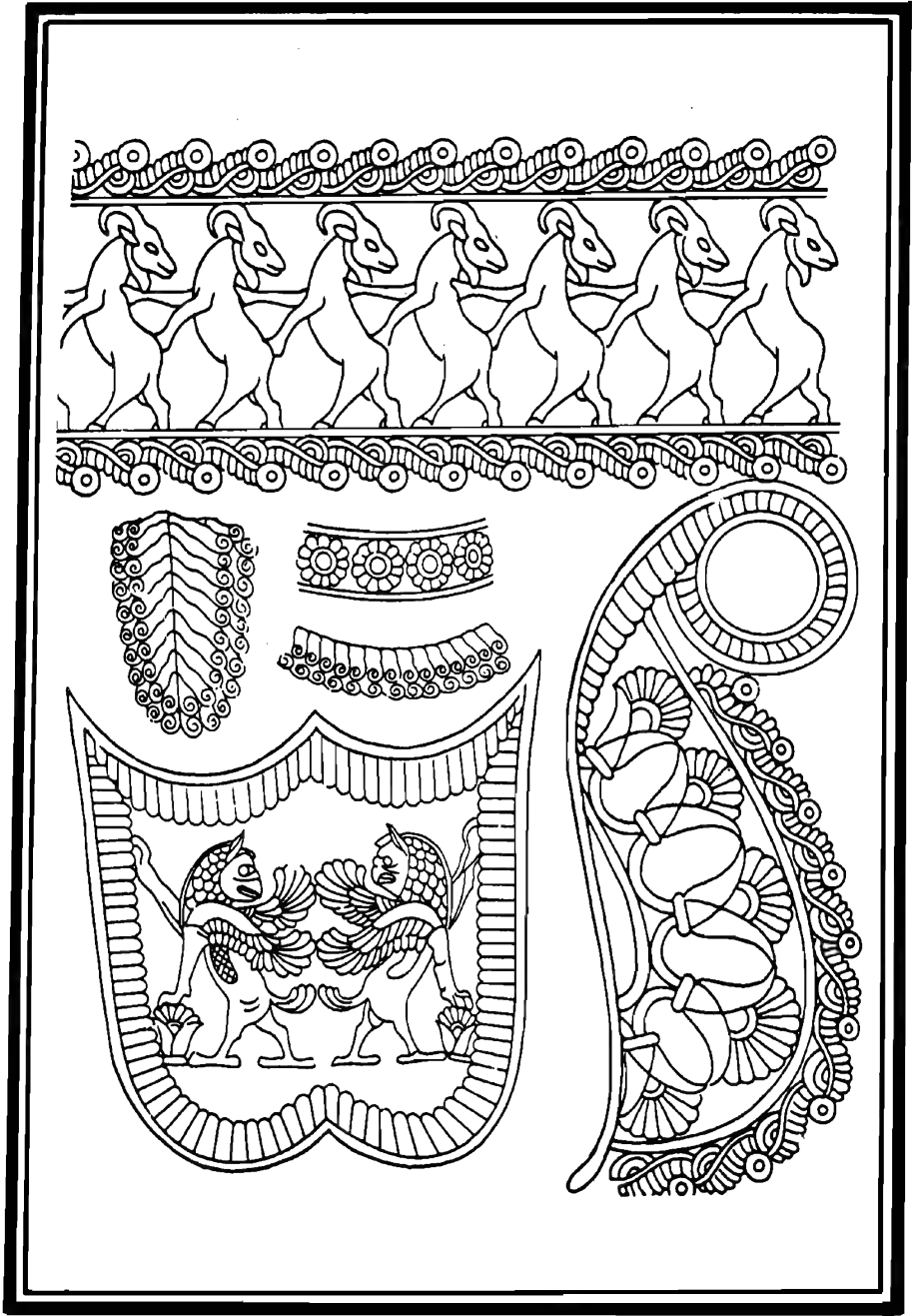
حفر على الحجر من قصر في إقليم خراسان يمثل طراز الزخرفة الفارسية .



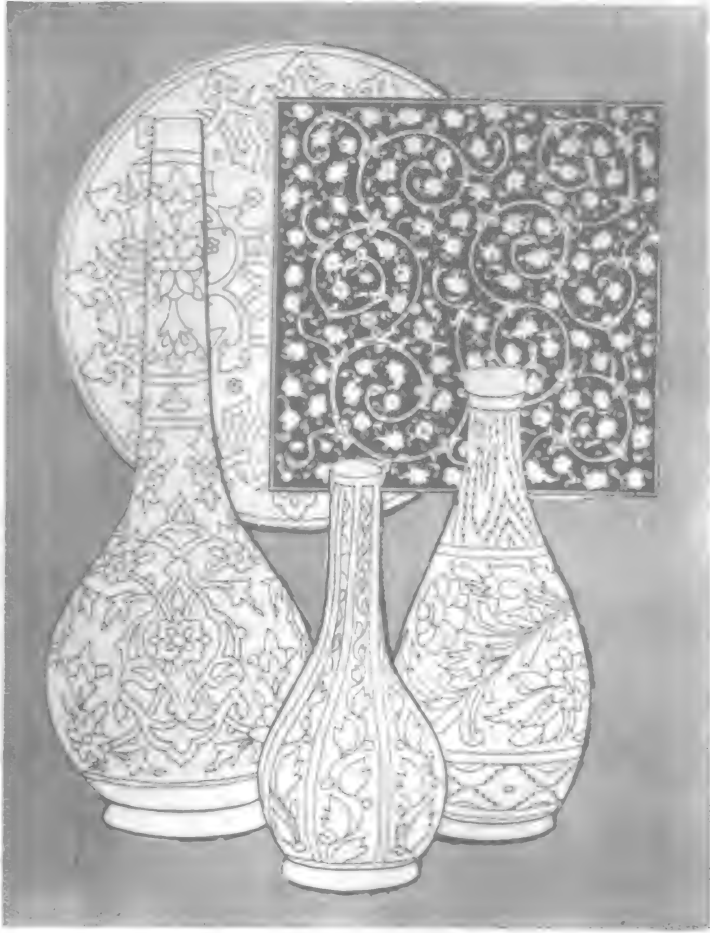
حفر ستوكو وحفر في الحجر من القرن السادس عشر تمثل نماذج من الزخرفة
الفارسية المميزة لذلك العصر .



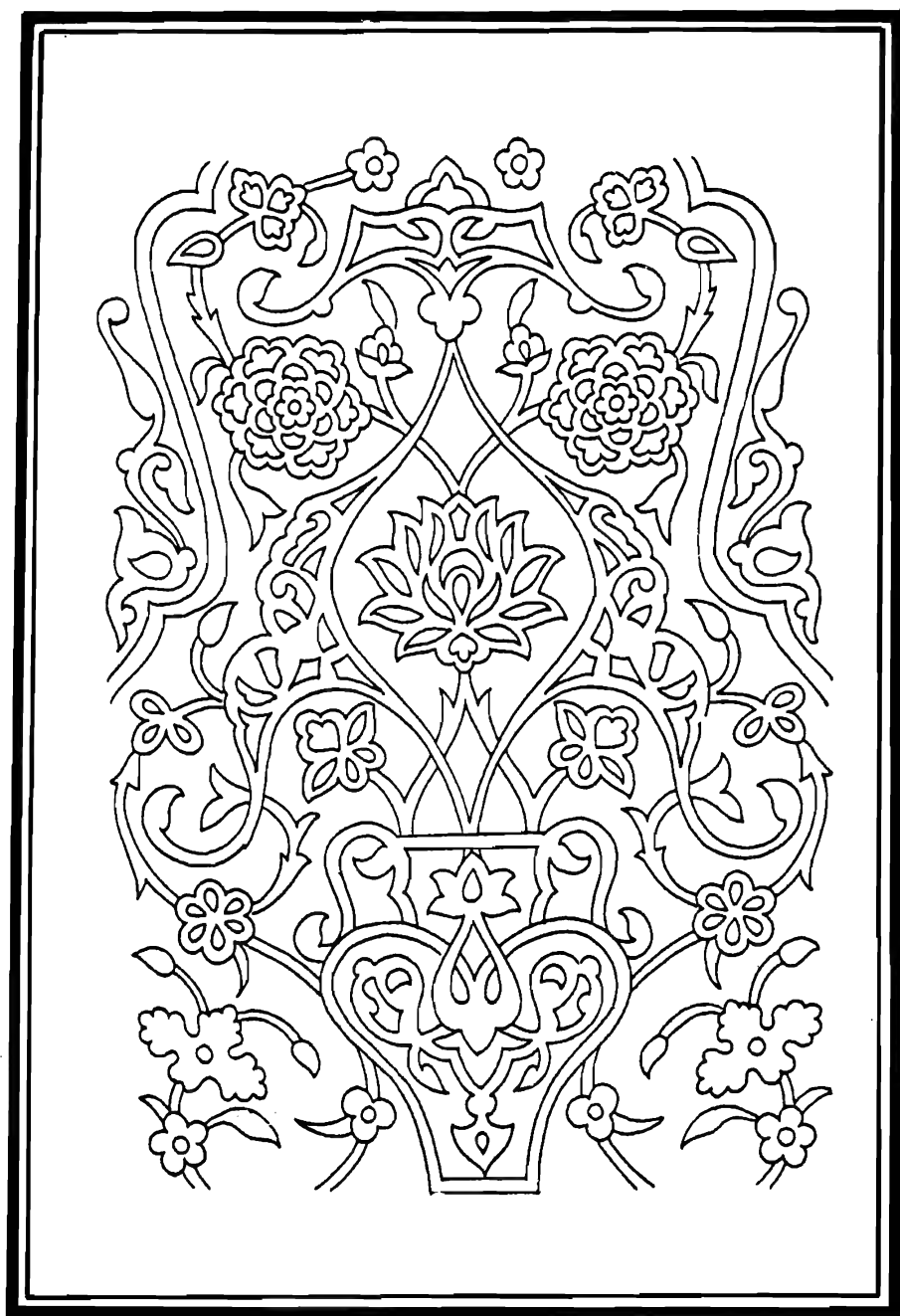
تصميمات للتطعيم والتكفيت من عصور مختلفة . من الزخرفة الفارسية .



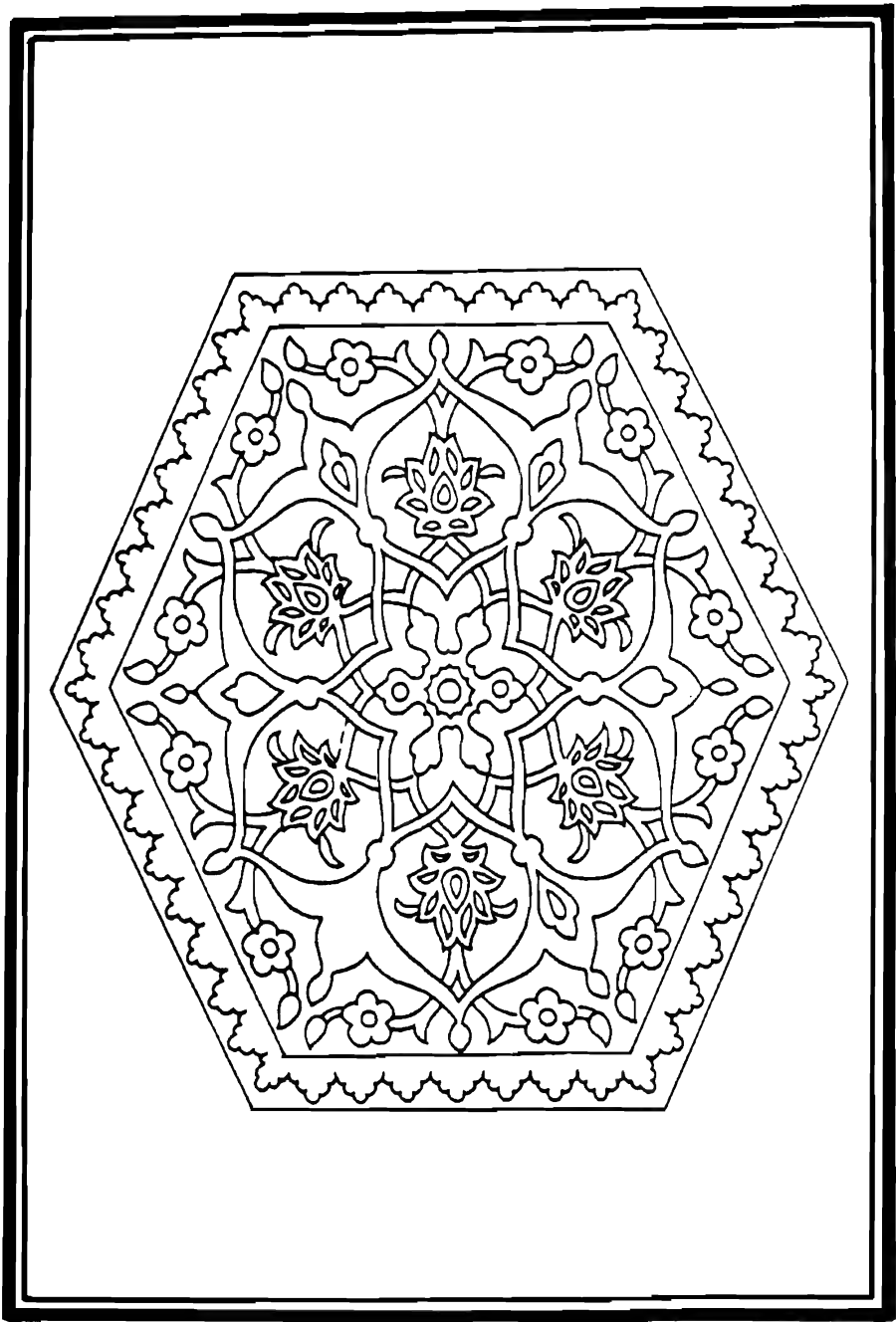
تفاصيل لزخارف محفورة على خناجر الرؤساء من الأحجار الكريمة من القرن
الخامس عشر .



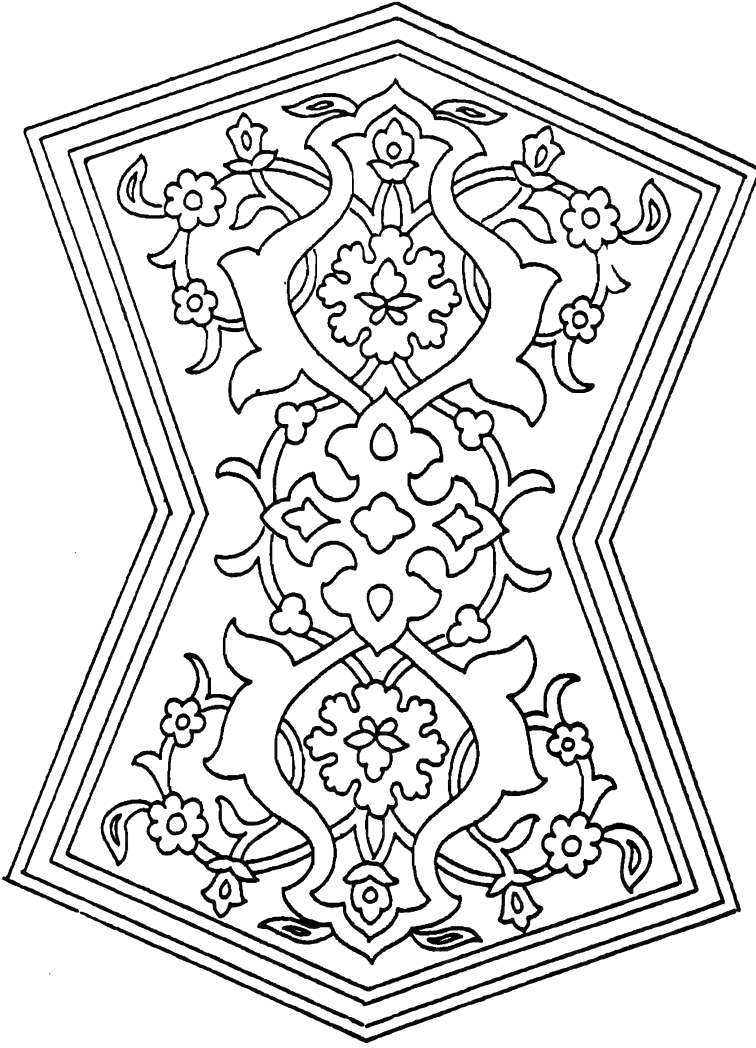
أواني حديثة من أصفهان وحجر مطلي بالزخارف الفارسية الشهيرة .



زخرفة من أشغال القاشاني عام ١٤٢٨ زخارف فارسية .



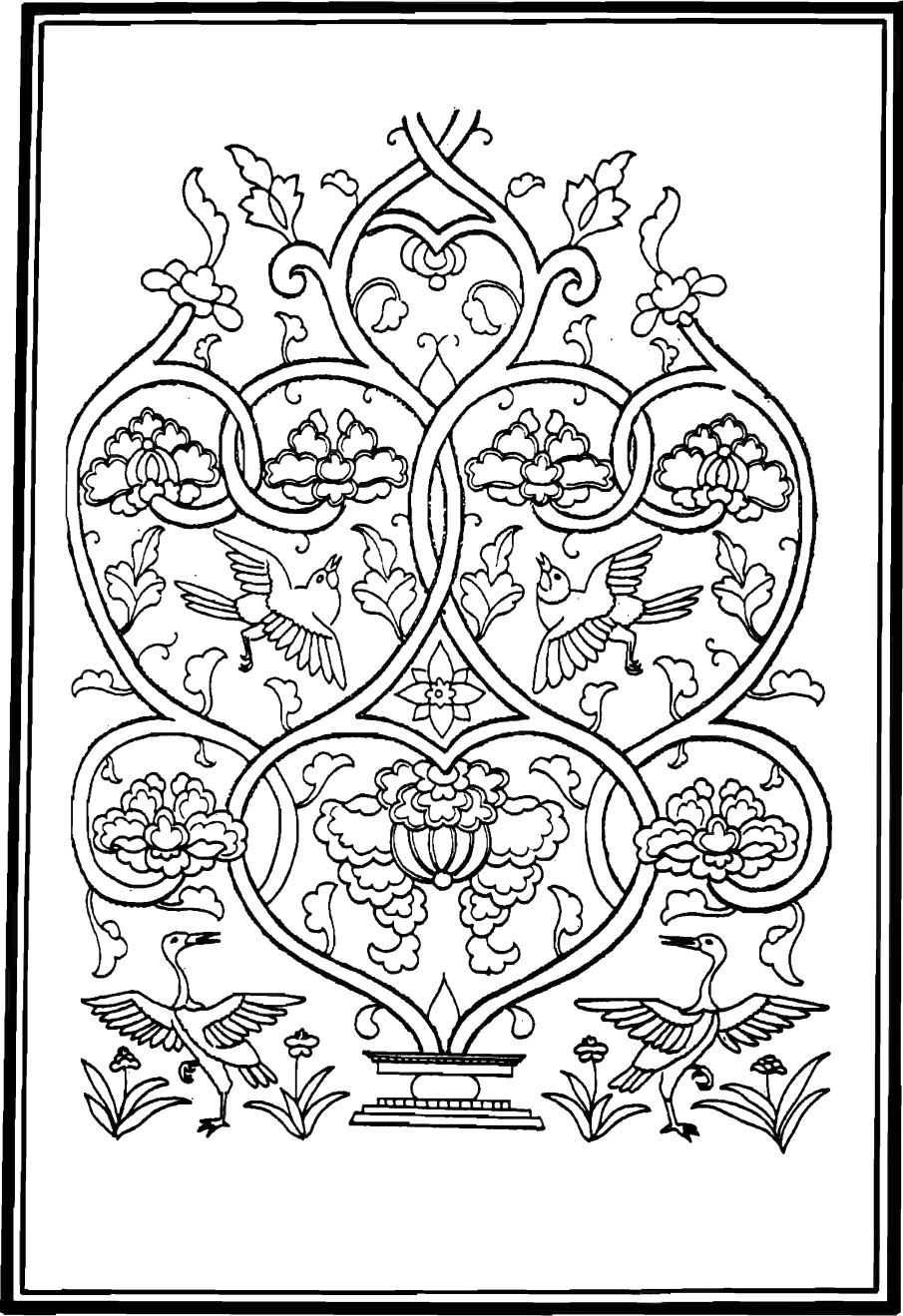
من أشغال القاشاني سنة ١٤٢٨ من الفن الإسلامي الفارسي .



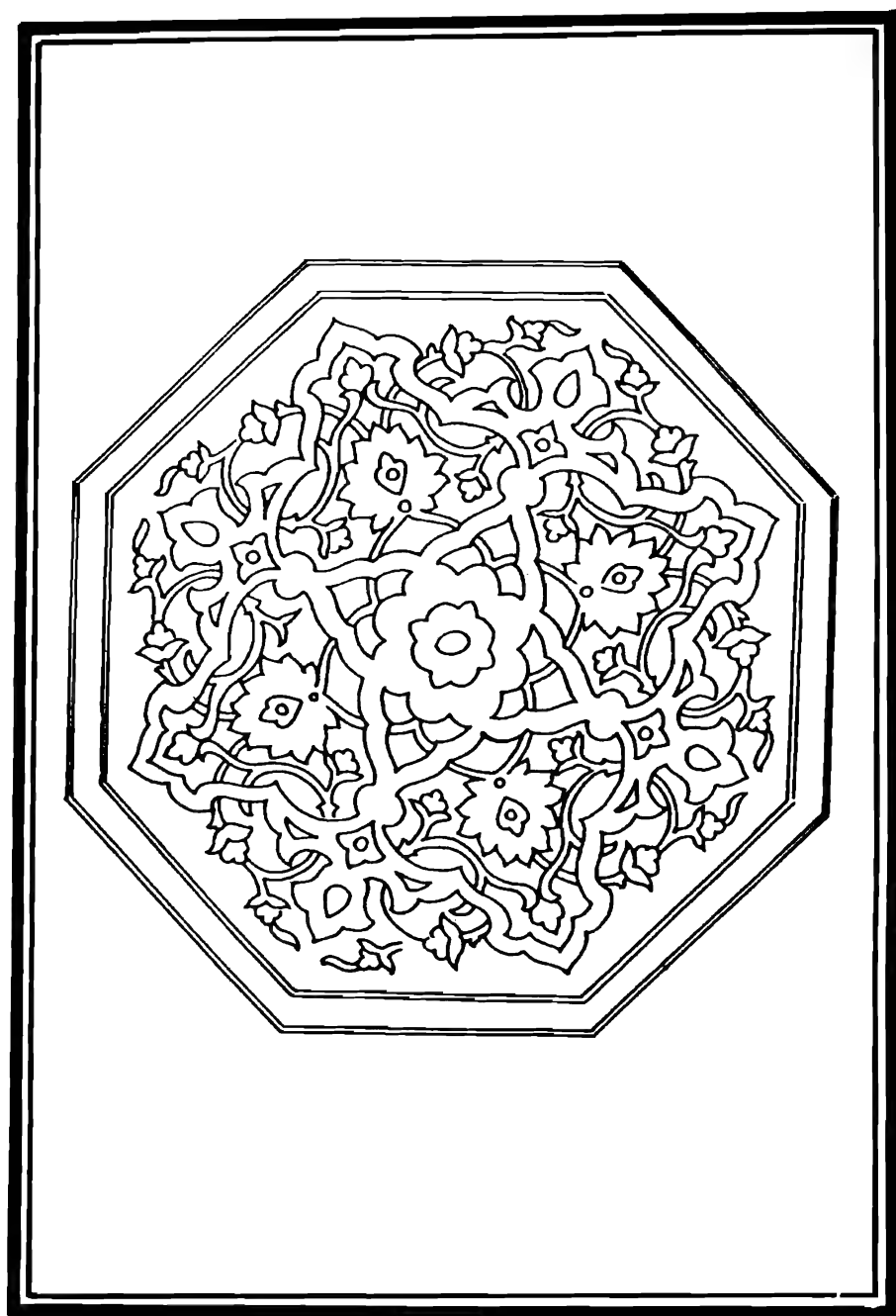
نموذج من الزخرفة على القاشاني من مسجد جامي في أصفهان من الفن الإسلامي
الفارسي . والتصميم يصلح لاستخدامه حديثاً في أغراض كثيرة مثل السجاد والتطريز
على الملابس والأشغال الجلدية وغيرها .



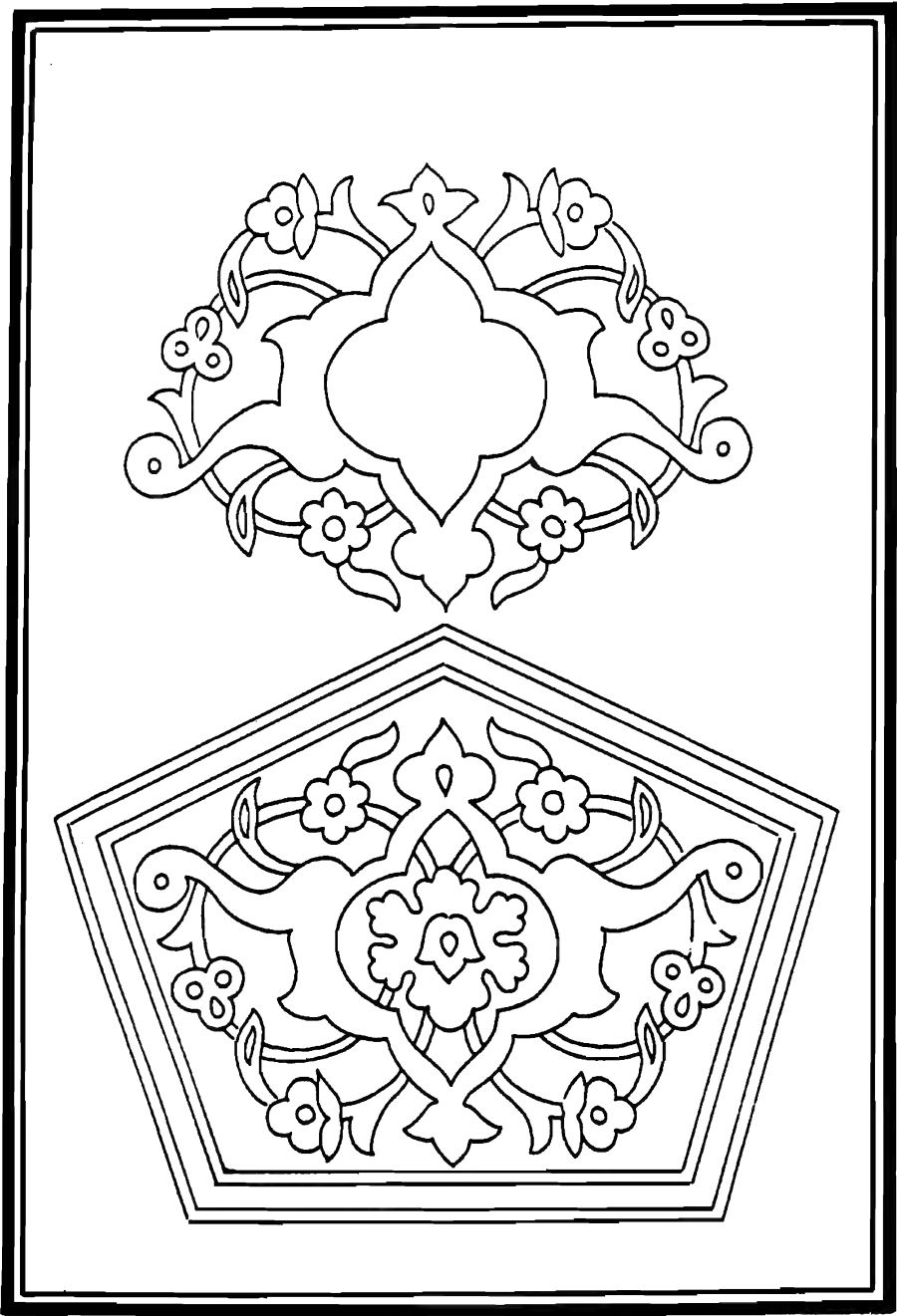
تصميم من لوحة للرسم على الحرير الأتلي من الفن الإسلامي الفارسي تصلح
حديثاً للتطريز بالخيط الذهبية بطريقة السيرما . كما تصلح كذلك للرسم على الحرير .



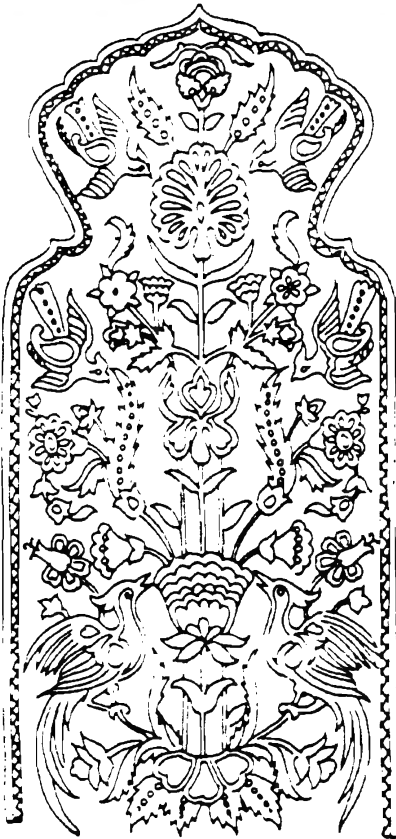
تصميم للتطريز وشغل الابرّة والسيرما من أصفهان القرن السابع عشر .



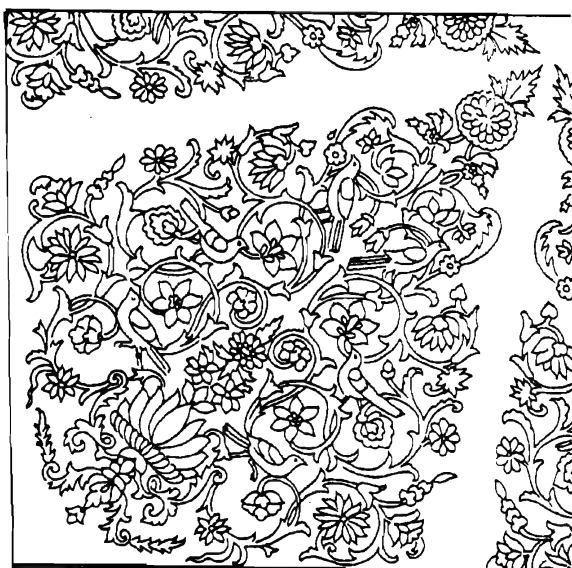
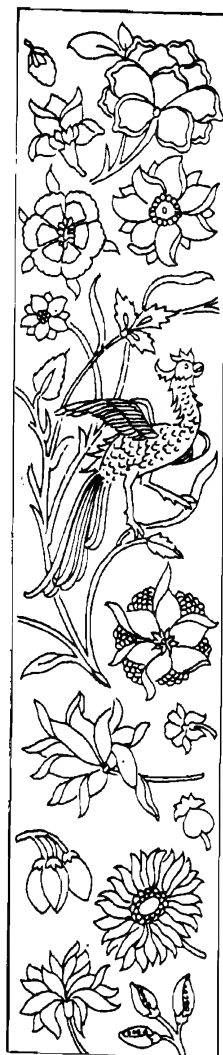
زخارف من أشغال القاشاني من مسجد جامي في أصفهان سنة ١٤٧٥ .



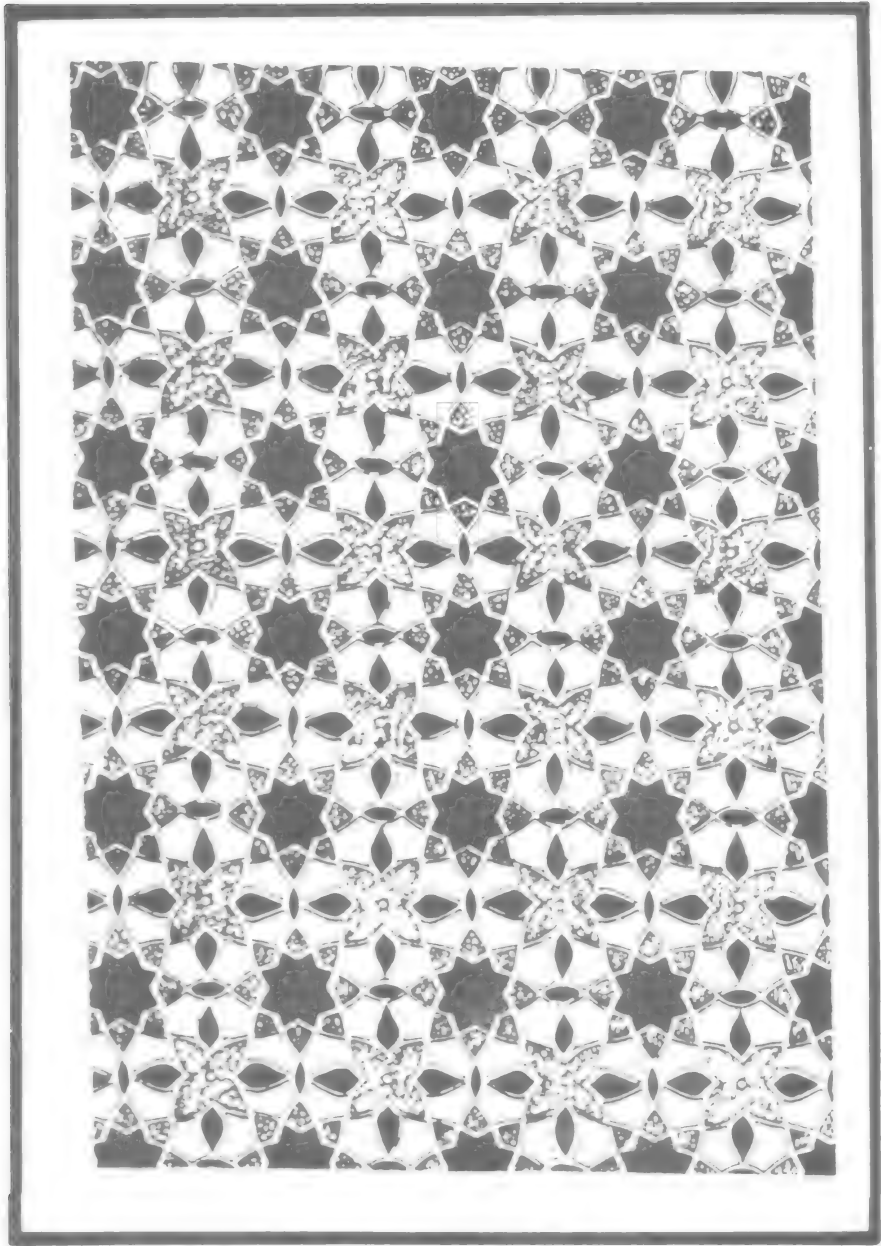
زخرفة على القاشاني من مسجد جامي في أصفهان ١٤٧٥ .



التصميم الزخرفي الكبير عبارة عن نموذج مصغر للتطريز من القرن الخامس عشر .
والتصميمات الستة الصغيرة عبارة عن تطريز بخيوط مذهبة ومفضضة .



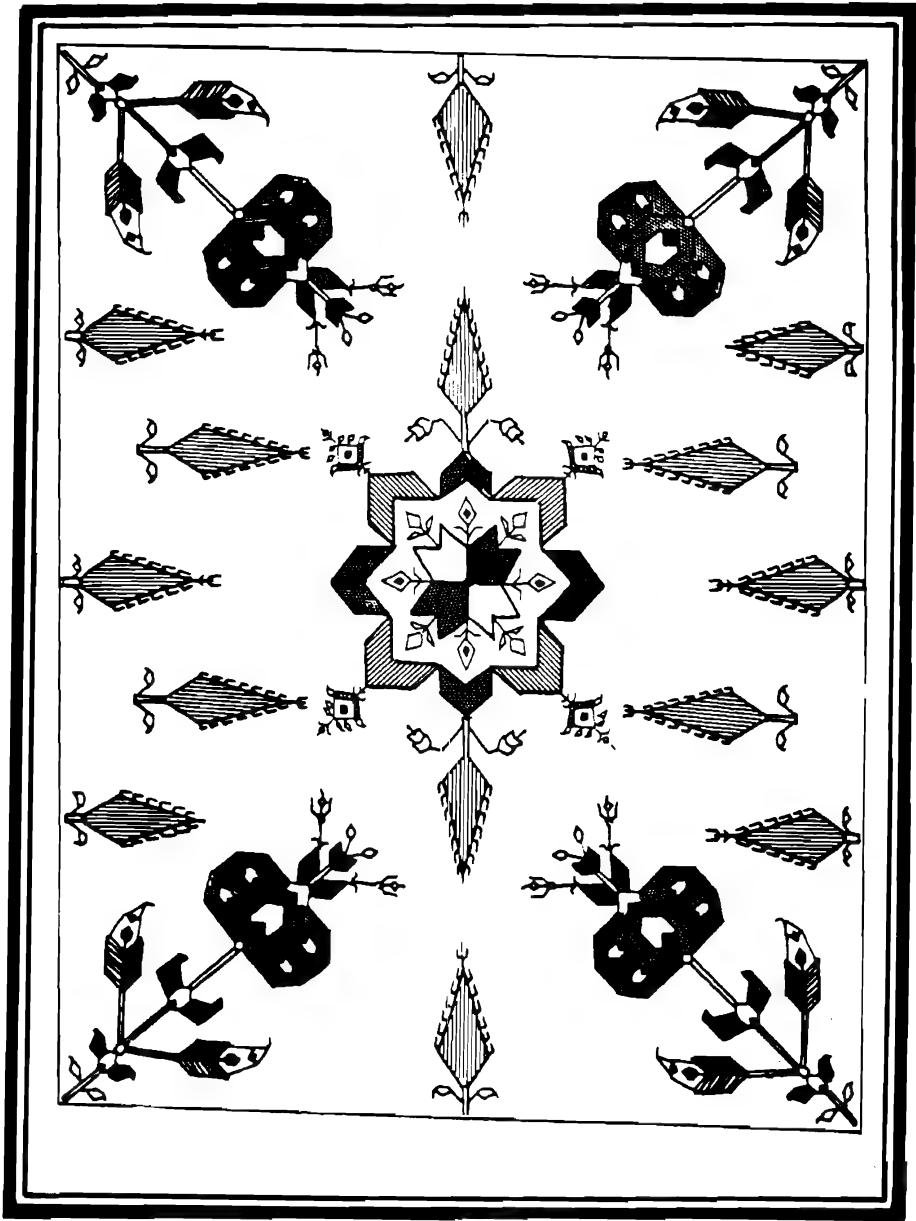
تصميمات تصلح للتطريز على الأغراض المختلفة وبأنواع متعددة من الخيوط . وهي تحمل الصفات المميزة لفن الزخرفة الفارسي الإسلامي .



نموذج لسجادة من الصوف مصغرة من بغداد ١٣٩٦ ويبدو فيها استخدام الزخرفة الإسلامية الفارسية .

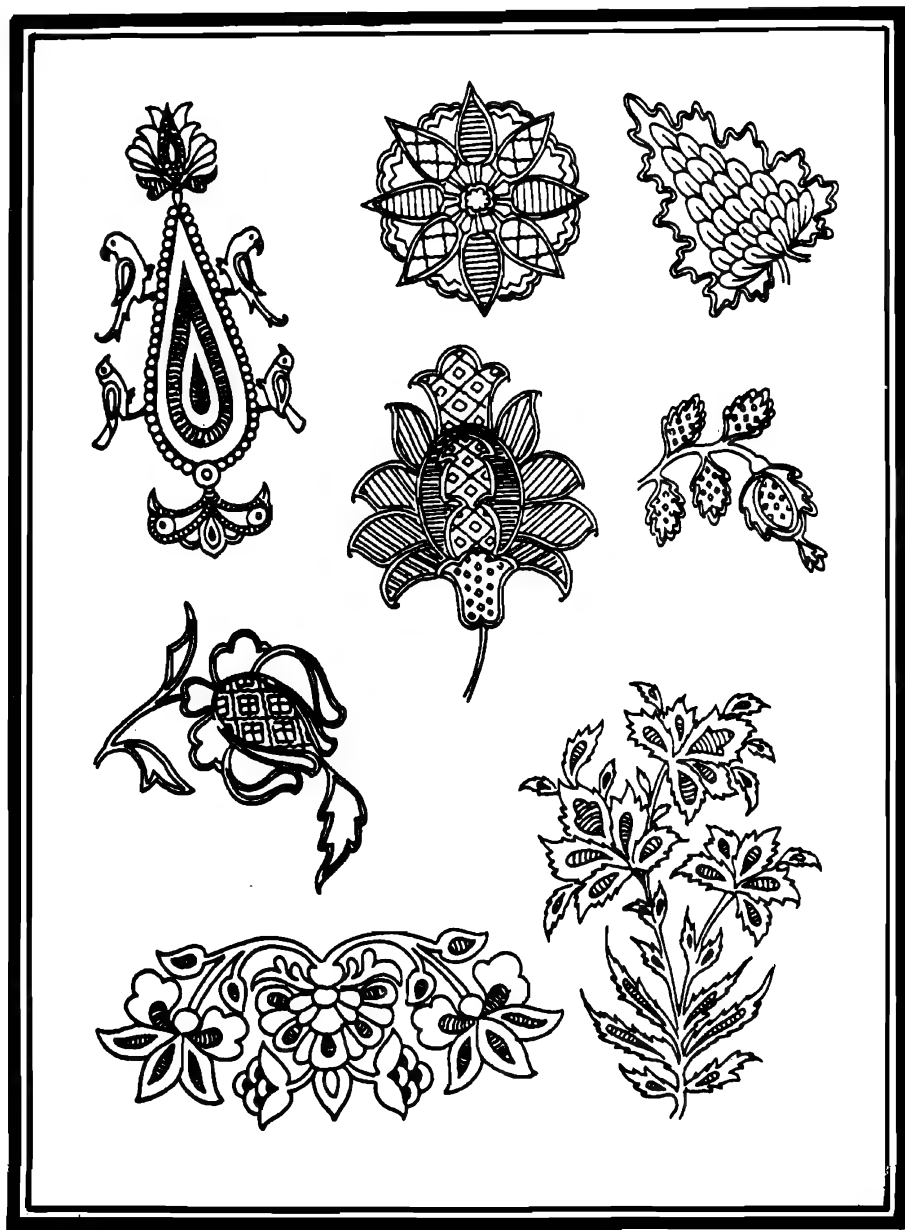


سجادة من خيوط الالاسية الفضية من القرن الثامن عشر توضح
الفن الإسلامى الفارسى .

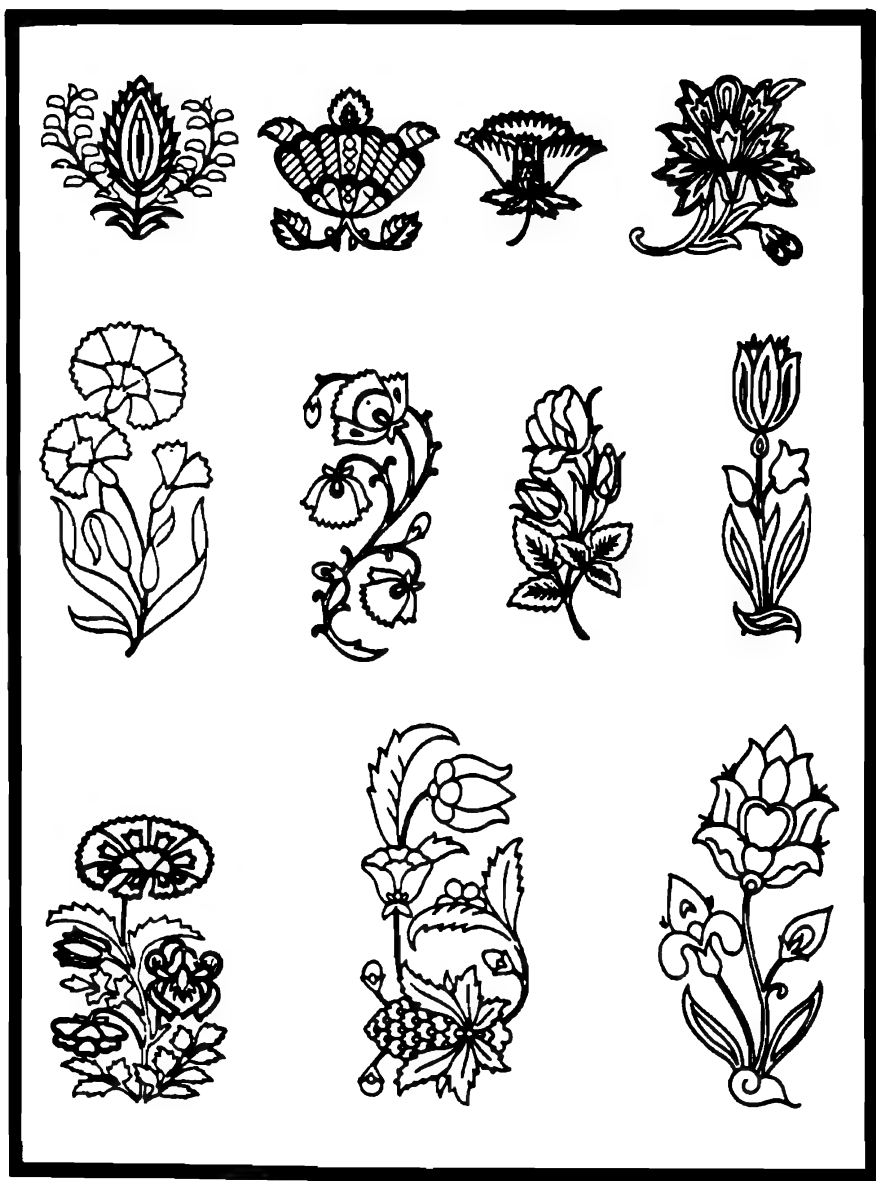


زخرفة من تطريز لغطاء وسادة من القرن ١٨ — ١٩

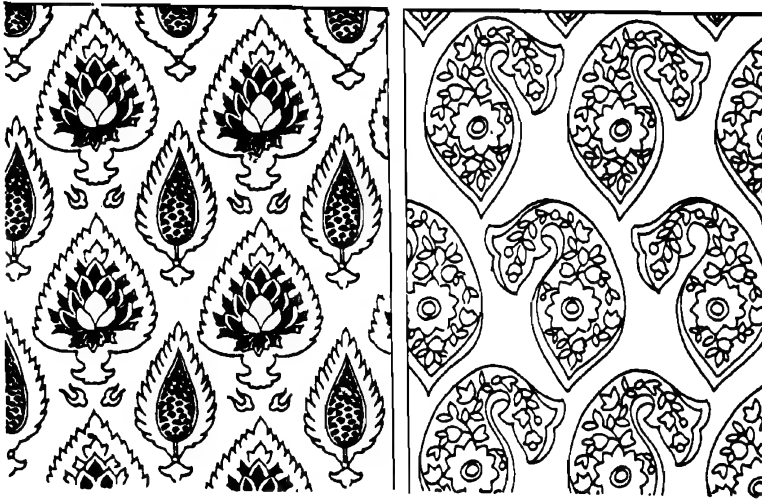
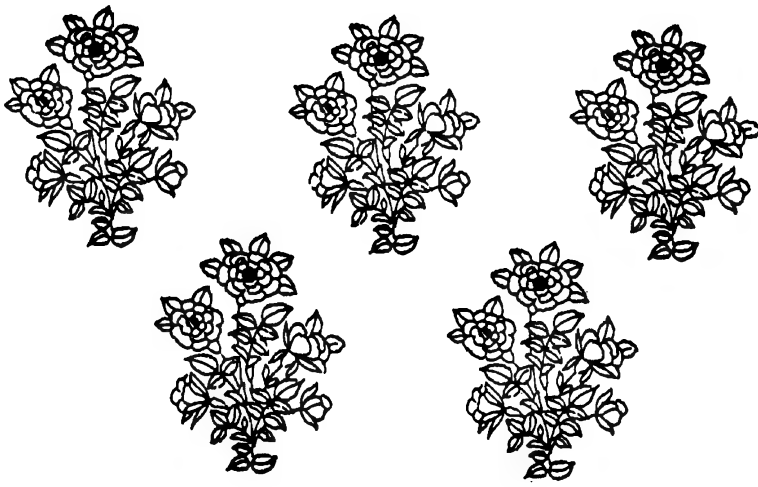
الفن الإسلامي الفارسي .



تصميمات للتطريز من القرن الثامن عشر والتاسع عشر .
الفن الإسلامي الفارسي



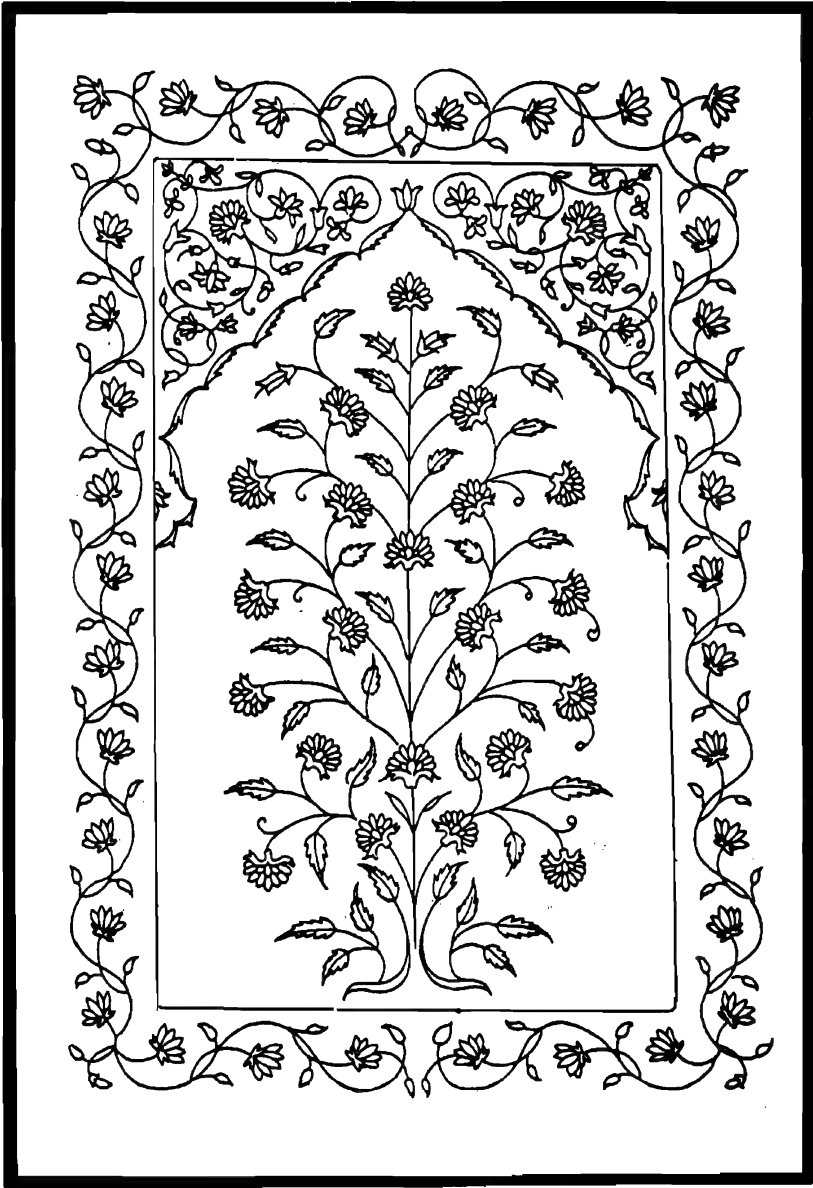
تصميمات لزخارف موشاة على الأقمشة من القرن
السابع عشر . السطر الاول من كاشان وأصفهان .



في الجزء العلوى نسيج حريرى من القرن السابع عشر .
 في الجزء السفلى يسارا نسيج حريرى من القرن السادس عشر .
 في الجزء السفلى يمينا تصميم للطباعة على أغطية من القماش .



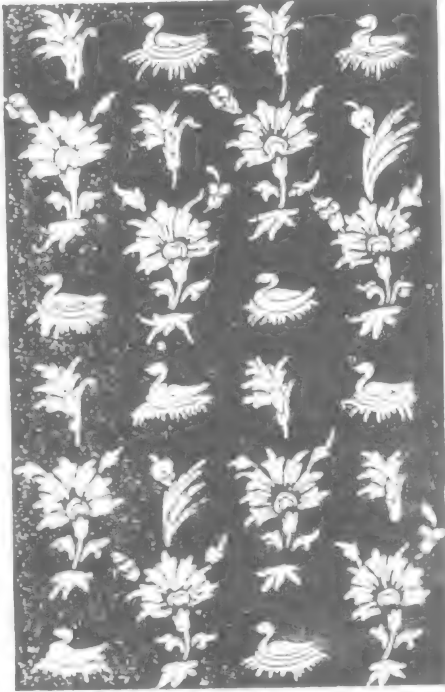
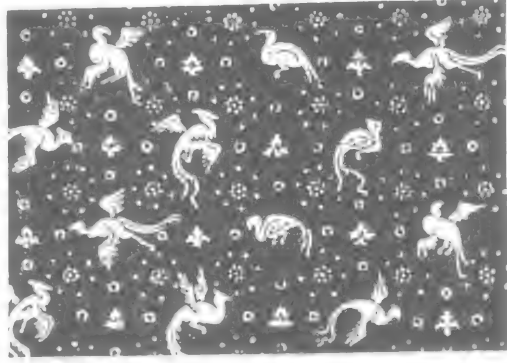
تصميم لزخرفة الأقمشة من القرن السابع عشر .



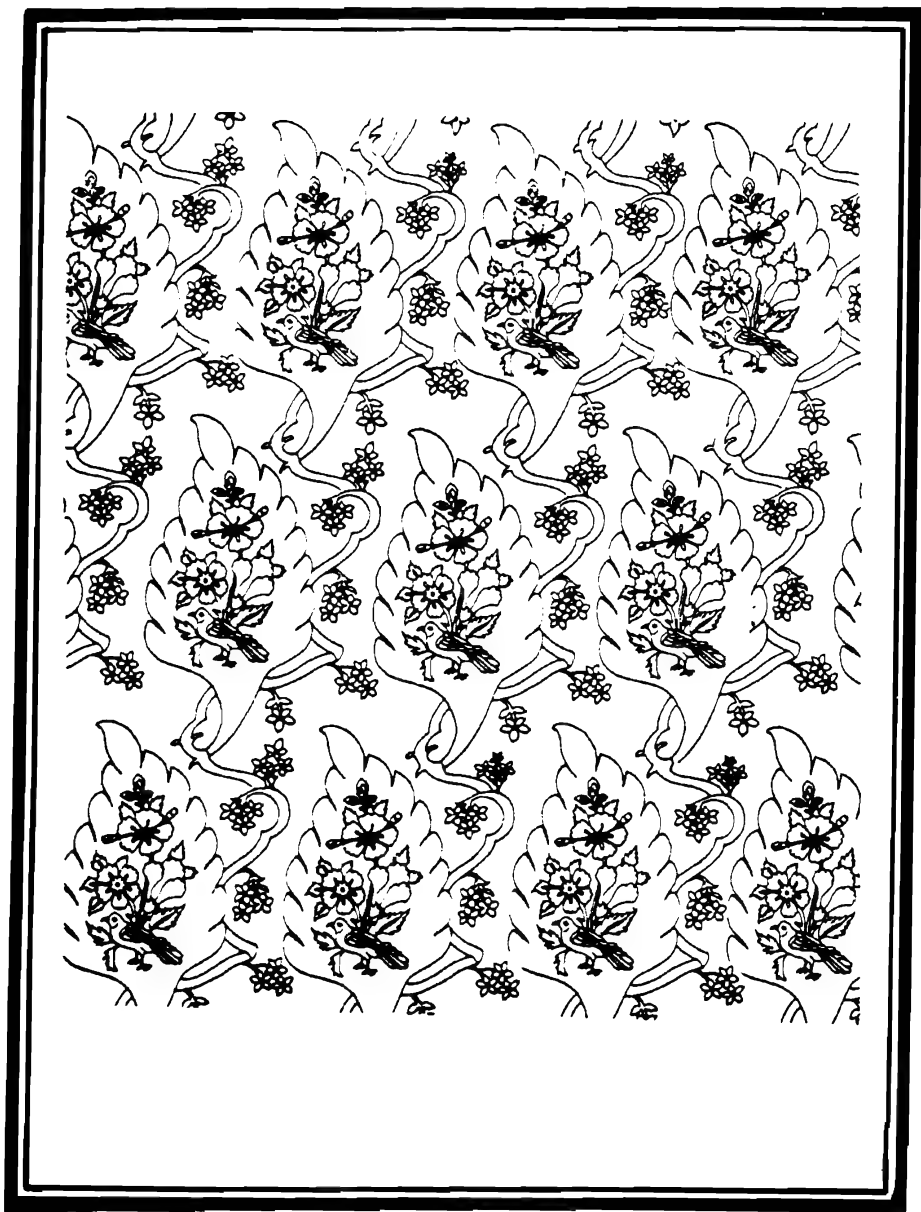
تصميم مطرز ويصلح تطريزه بالخياط المعدنية (الذهبية والفضية) بطريقة السيرما .



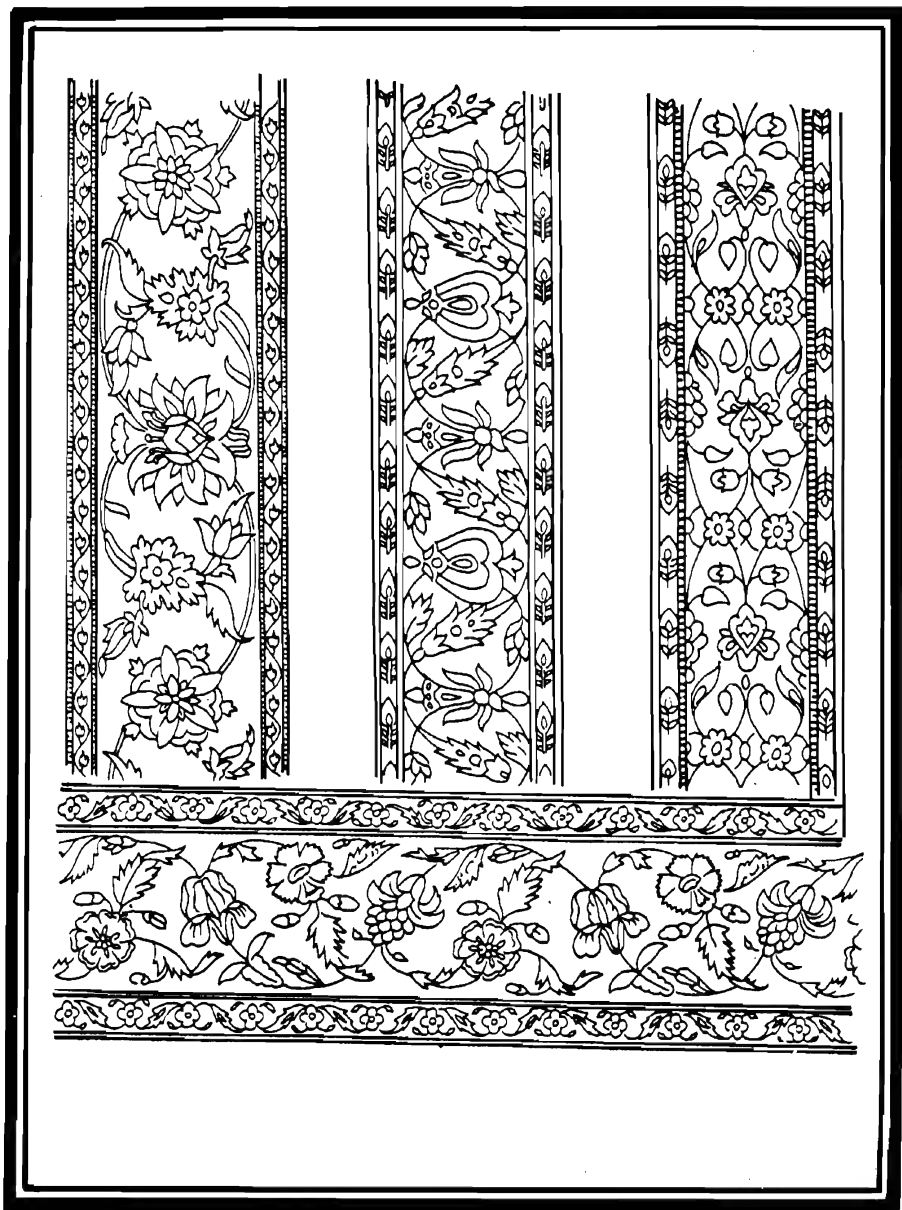
قمّاش موشى (مطرز بالخیوط المعدنية اللامعة) من القرن السابع عشر .
الفن الفارسی



تصميمات للأقمشة من القرن السادس عشر في أعلى اللوحة لطائر العنقاء الصيني
والزهيرات (روزينات) وفي أسفل تصميم من البط والزهور .



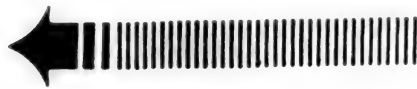
تصميم لزخرفة القماش الساتان (الأطلسي) من القرن السابع عشر .

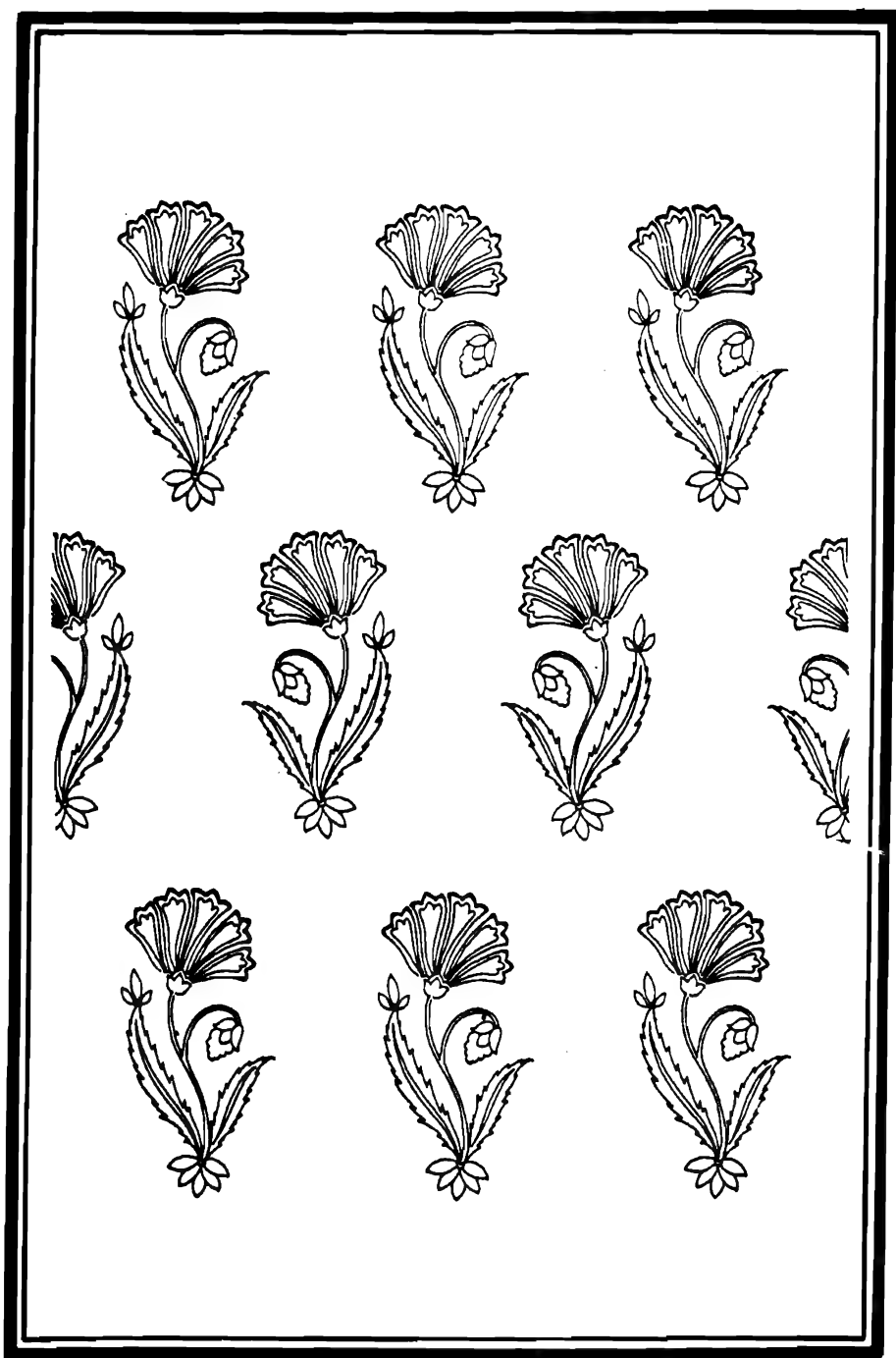


شرايط منظمة تناسب زخرفة قماش المبرد من القرن السابع عشر .

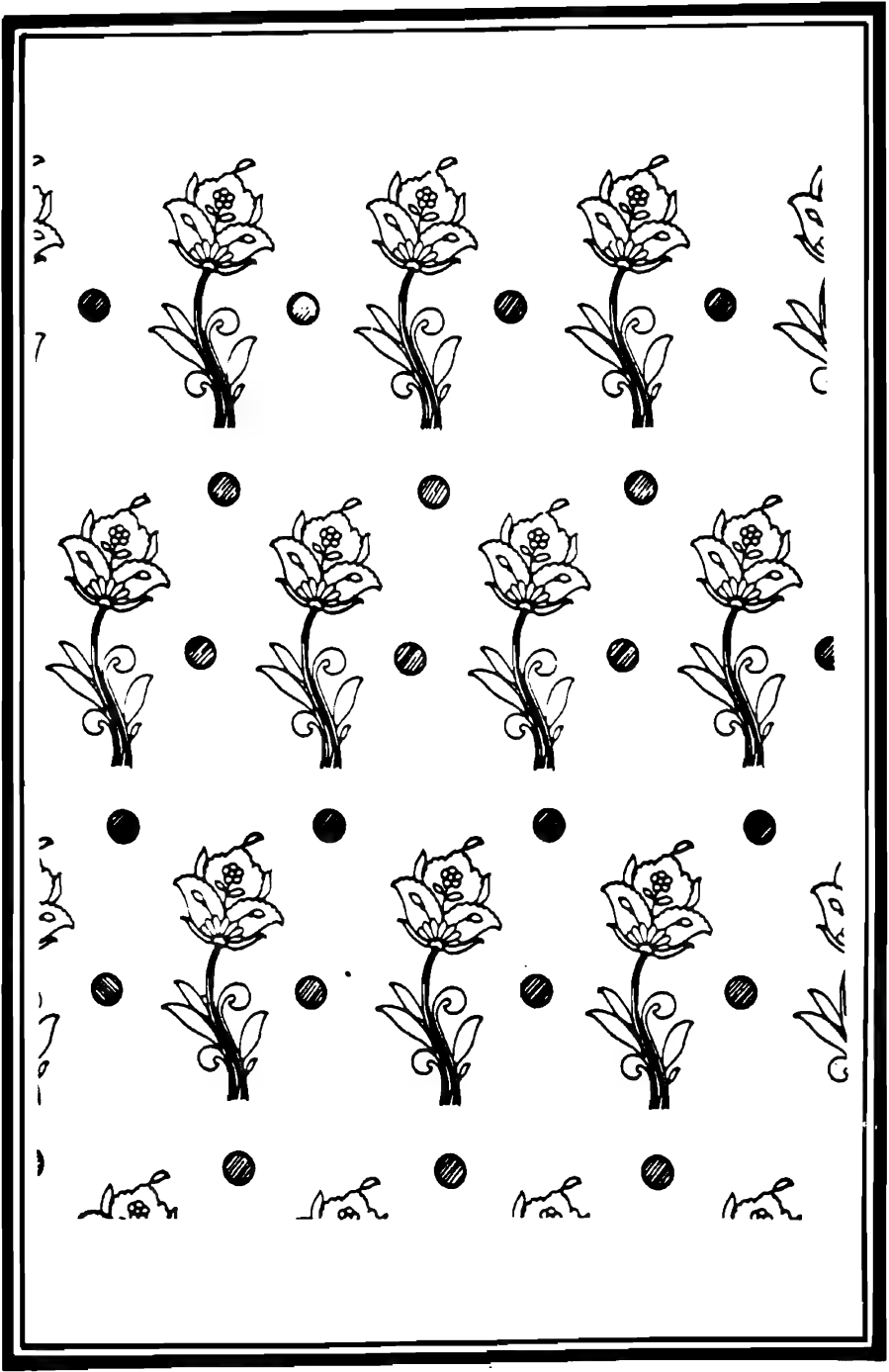


قماش من الحرير بخيوط مذهبة ومفضضة من القرن السابع عشر من أصفهان
والتصميم يصلح للتطريز بالخياطة المعدنية على طريقة السريما .





تصميمات للتطريز على الحرير (الحرير الموشى) أو المَقْصَب .



تصميم لزخرفة القماش الأتلسي إما بالتطريز أو الطباعة .

الله أكبر الله أكبر

الله أكبر الله أكبر

الله أكبر الله أكبر

الله أكبر الله أكبر

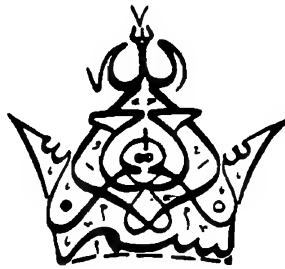
زخرفة من حروف الكتابة العربية (من أعلى إلى أسفل) .

● من الحفر البارز الاستوكو من مسجد جامي القرن العاشر .

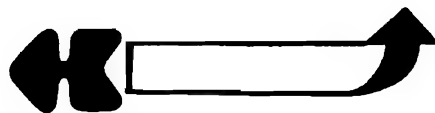
● من الحفر البارز الاستوكو من القرن الحادى عشر إلى الثانى عشر .

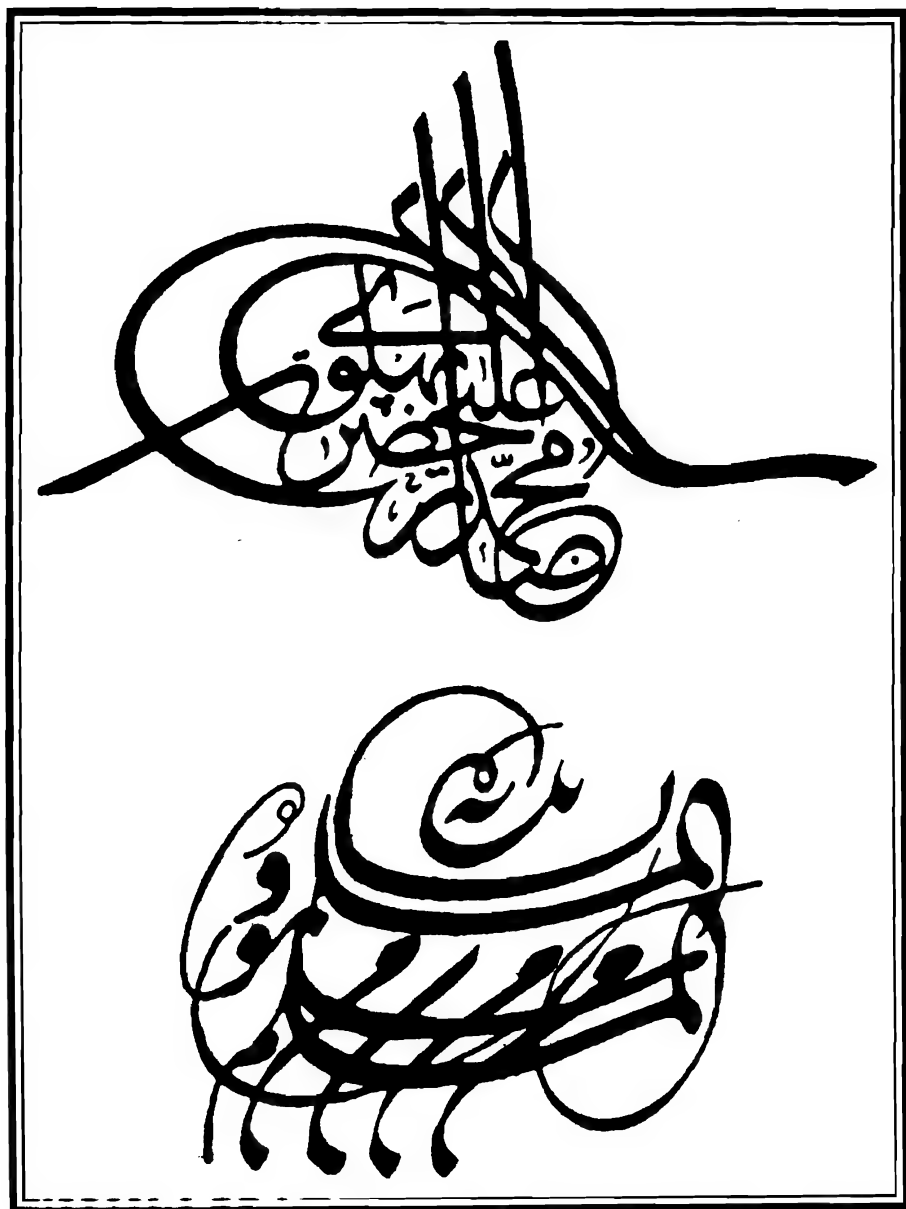
● من الحفر على النحاس سنة ١٢١٠ .

فَاللَّهُمَّ صَلِّ عَلَى مُحَمَّدٍ وَآلِهِ

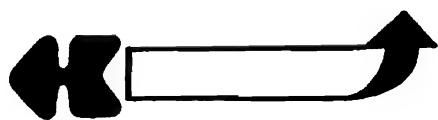


نماذج من الخط الكوفي والخط الفارسي .



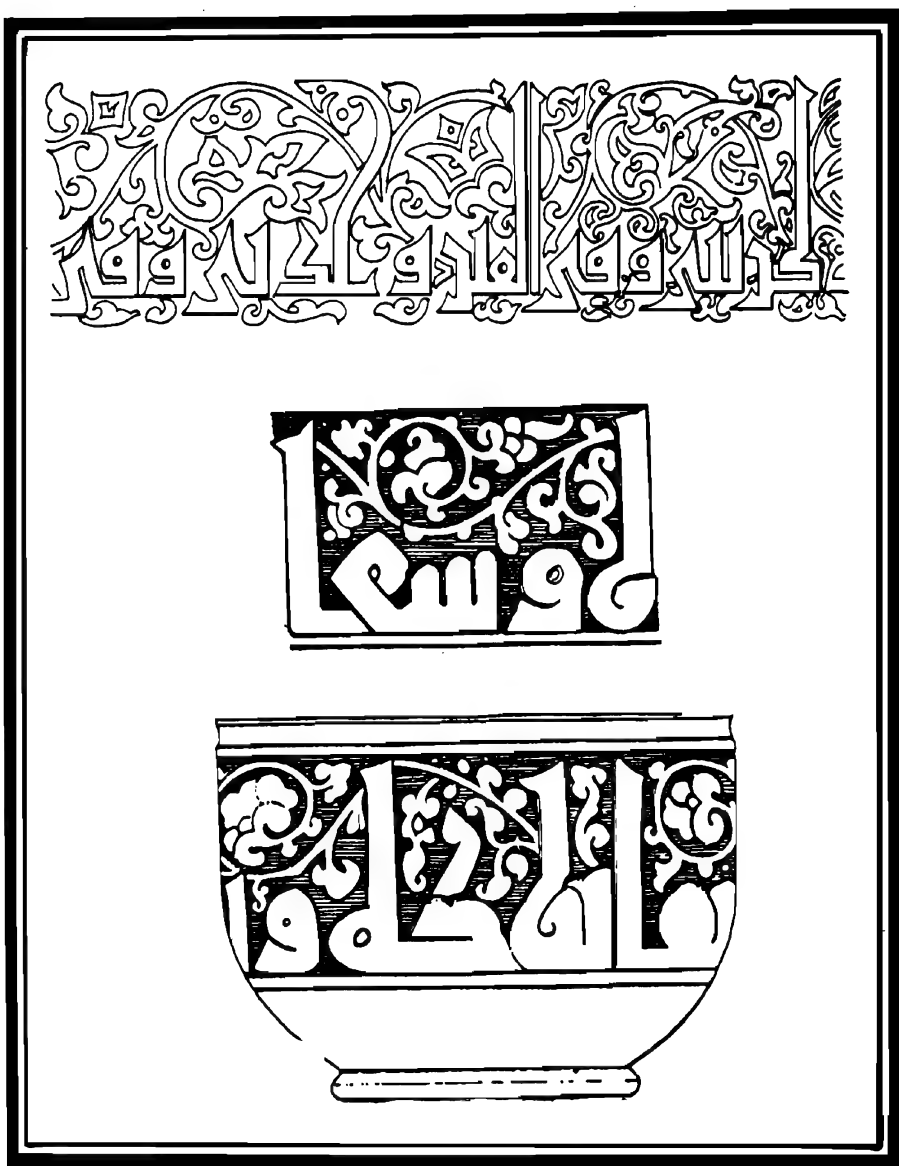


نماذج من الخط الكوفي والخط الفارسي .





شكل آخر من حروف الهجاء على الطراز الفارسي



زخرفة من حروف الكتابة .
 في الوسط ولأسفل لآنية فارسية محفورة حفرأ بارزاً خفيفاً .

وَاللَّهُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ

وَاللَّهُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ

وَاللَّهُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ



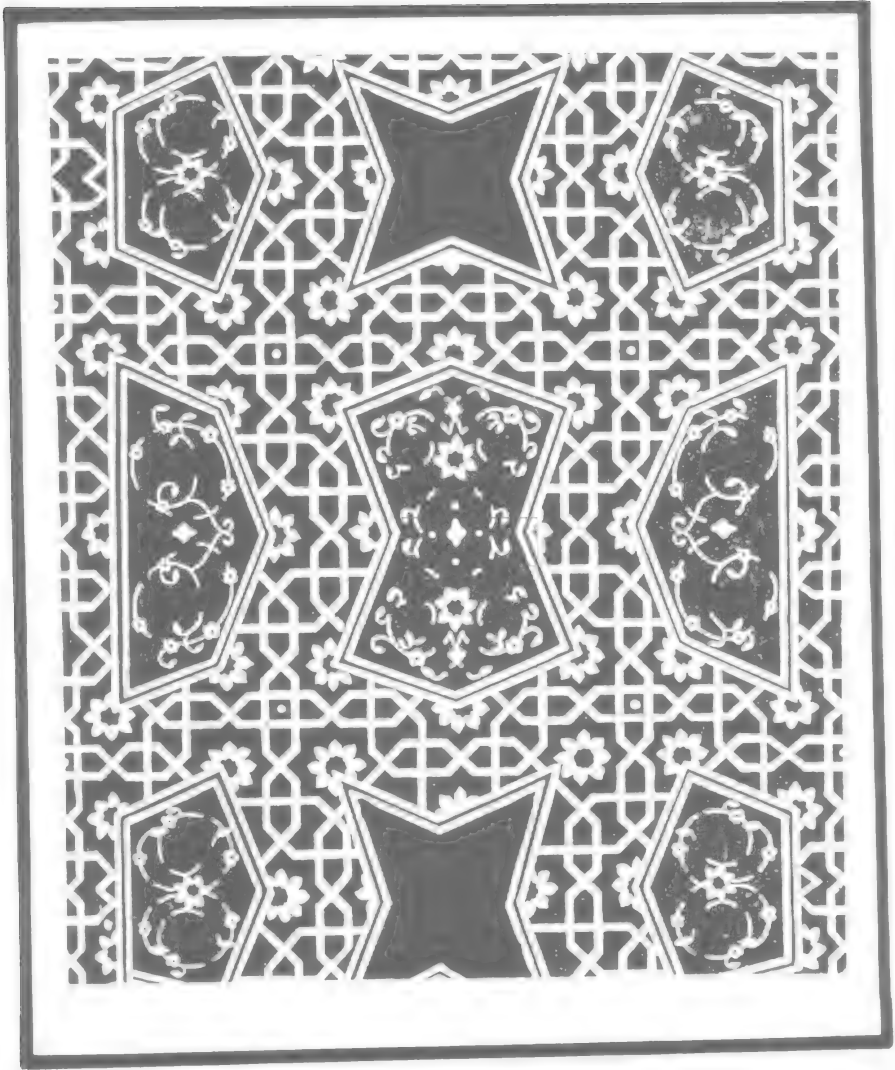
وَاللَّهُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ

وَاللَّهُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ

وَاللَّهُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ

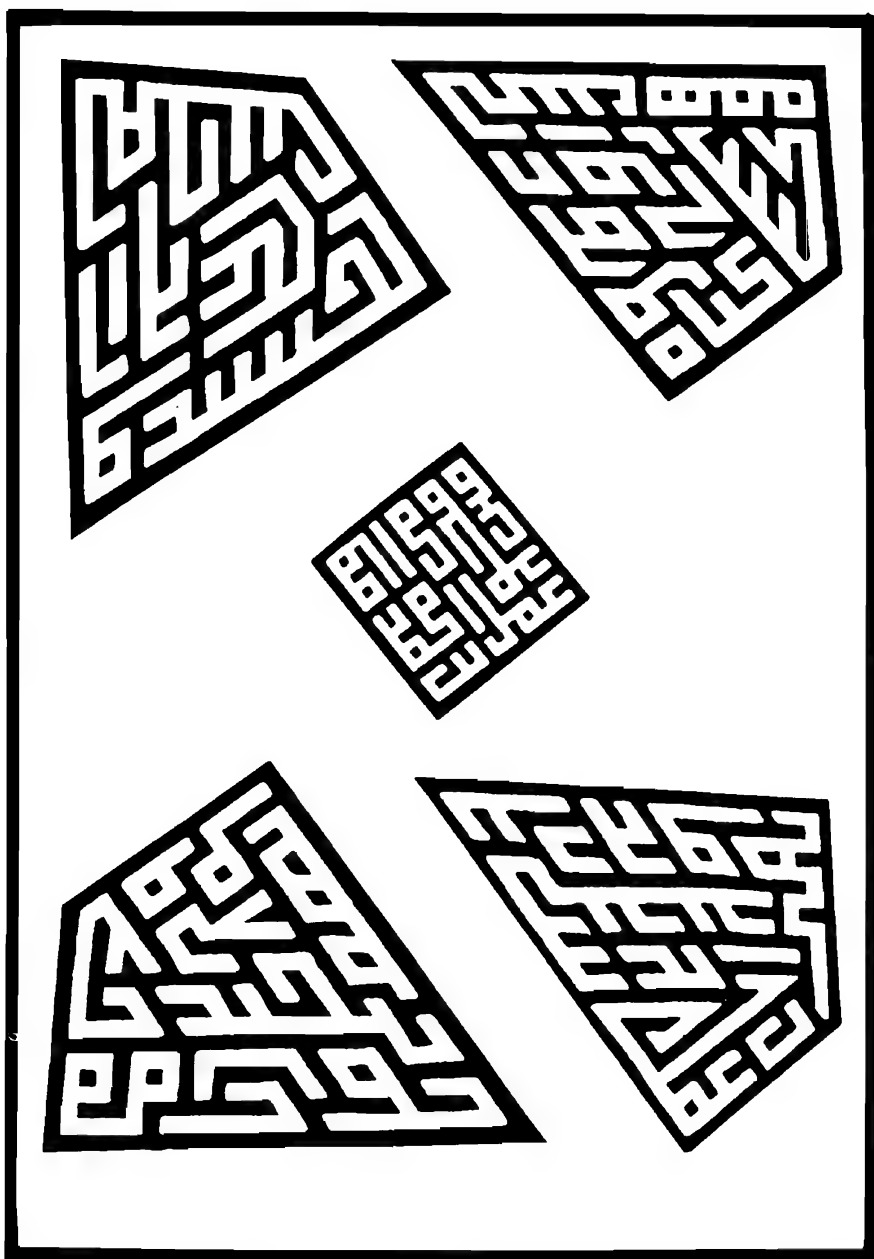
وَاللَّهُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ

قطع تفصيلية من كتابات على آنية فارسية .

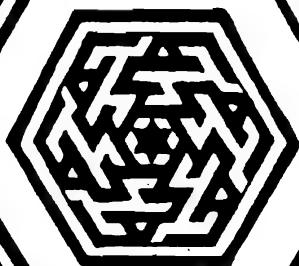
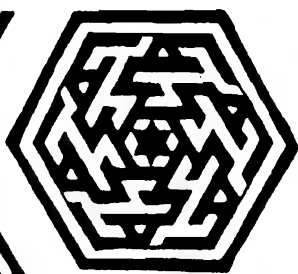
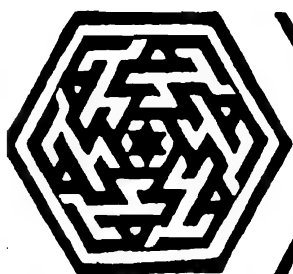
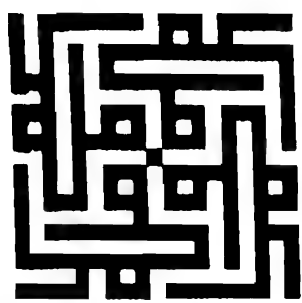
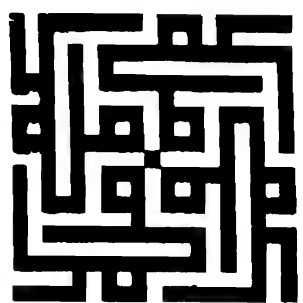


زخرفة من أشغال القاشاني من مسجد جامي في أصفهان بداية من القرن العاشر
واستمرت الزخرفة الى مئات السنين بعد ذلك .



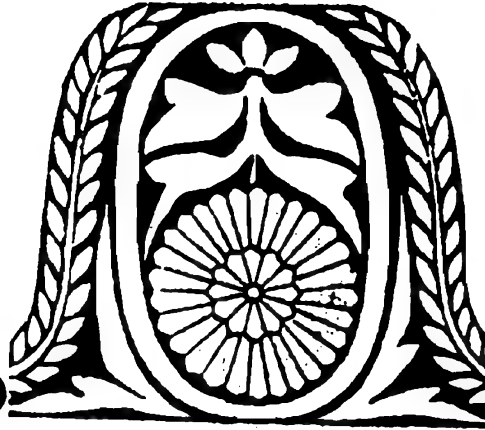


كتابة حديثة بالخط الكوفي من مسجد جامي في أصفهان .



كلمات حديثة على الطراز الكوفي .

الفن الإسلامي في الهند



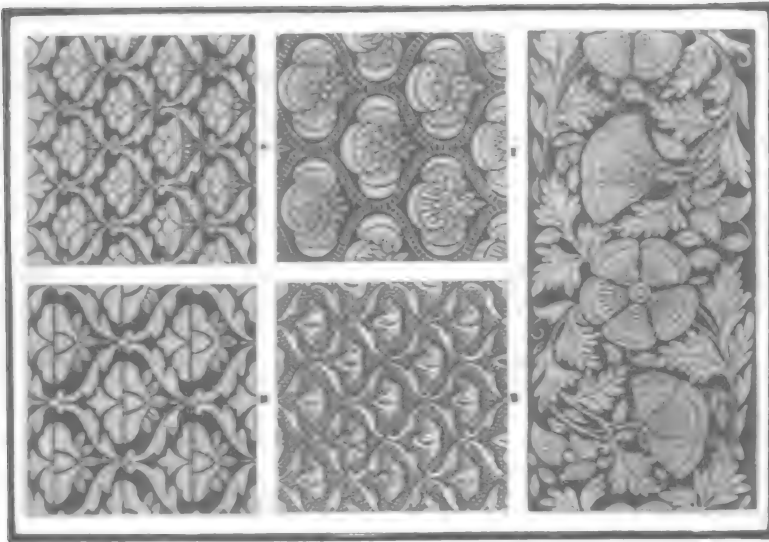
- نشأة الفن الإسلامي الهندي .
- مميزات الزخرفة في الفن الإسلامي الهندي .
- القواعد العامة المتبعة في الزخرفة على المنسوجات في الفن الإسلامي الهندي . والألوان المميزة لها .
- عرض نماذج من الفن الهندي الإسلامي .





الفن الإسلامى فى الهند

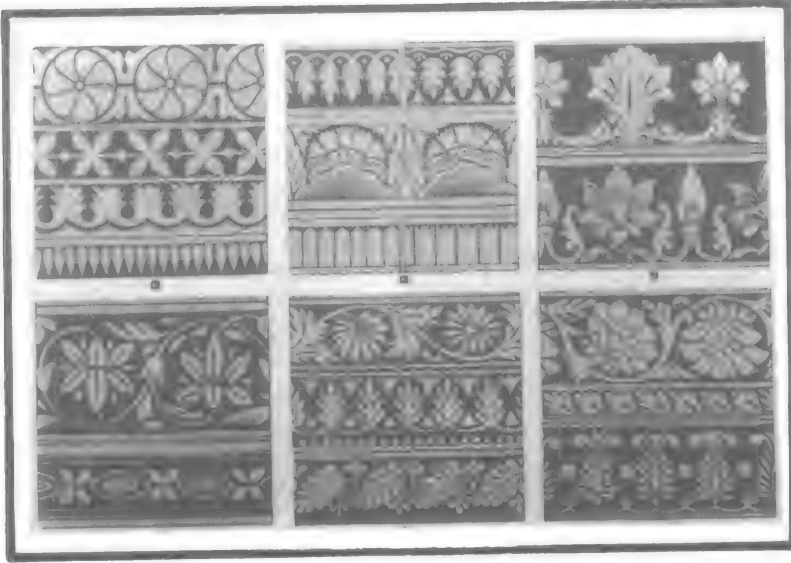
دخل الإسلام بلاد الهند فى القرن السادس الهجرى (١٣/١٢ م) والتقت
الفنون الإسلامية بأنماط عريقة طوعها مسلمو الهند لفخامتها . ومن هنا كان
الفن الإسلامى الهندى مزيجاً من وحدات هندية وإسلامية مختلطة . وبلغ
ازدهار الفن الهندى فى القرن السادس عشر الميلادى . والفن الهندى هو فن
تلقائى لذلك كان فناً منسجماً مترابطاً فى التصميم . وكان تصميم السجاد
الهندى مليئاً بالورود والزهر التابع من زهرية وبه كنف أو أكثر من زهر ونبات
فوق أرضية قائمة كالأزرق مثلاً .. وتميل الألوان الهندية أكثر إلى الألوان
الساخنة . وتشابهت ألوان الميناء الهندية مع الفارسية باختيار الألوان الزاهية مع
ترصيع الأسطح المعدنية بالاحجار الكريمة المتألقة مع المحافظة على الذوق
السليم .



وحدات زخرفية من الفن الإسلامى الهندى

وكانت مظاهر الأعمال الصناعية لجميع الشعوب في سنة ١٨٥١ منفتحة ومتطلعة الى اتجاه الهند في الفخامة والبهاء في صناعتها وفنونها .

كما برع الهنود في تشكيل المصوغات والحلى بالأسلاك المتنوعة والأشكال المرصعة بما يناسبها من الأحجار الكريمة لإحداث الأثر الأخاذ المطلوب والمميز للزخرفة الإسلامية الهندية . وشاع استخدام اللون الأسود في خلفيات الزخارف الهندية الإسلامية عموماً وأيضاً في خلفية الزخارف المعدنية المحفورة في سطحها حتى تساعد على وضوح الألوان الأخرى وزهوها . وذلك لأن اللون الاسود لون متعادل يتقبل جميع الألوان الأخرى . أما المنسوجات الهندية فكثيراً ما طرزت بخيوط مذهبة خاصة على أقمشة باللون الأحمر . أو خيوط فضية مع اللون الأزرق للأقمشة . واستخدام كذلك اللون القرملي المتدرج

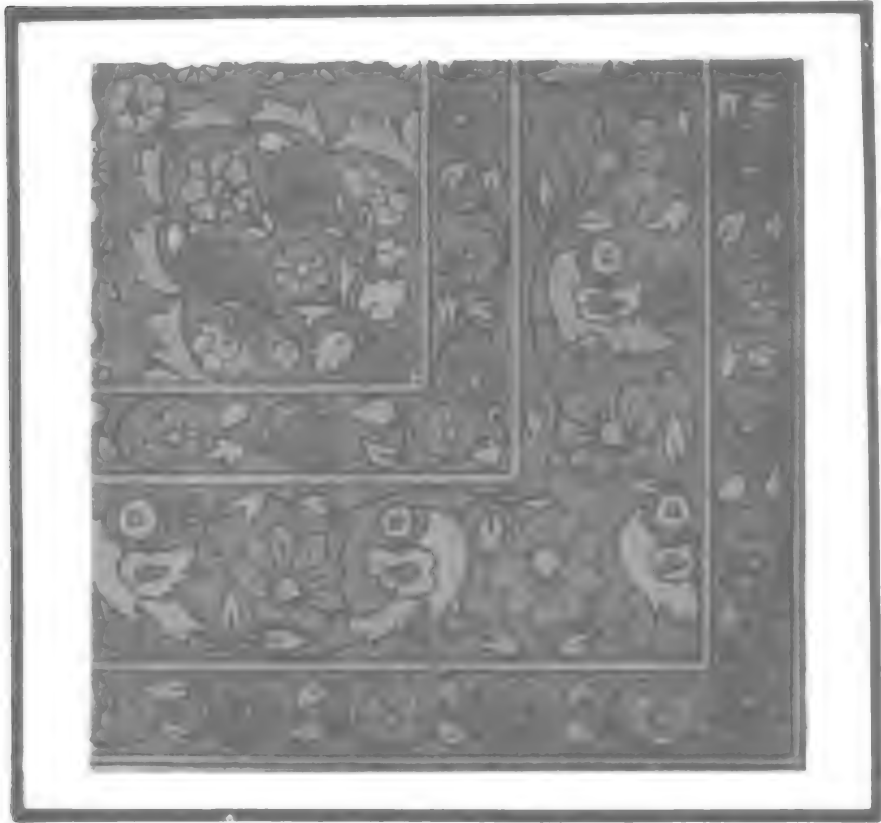


بعض الزخارف المميزة للفن الإسلامي الهندي في عام ١٨٥١ وهي من الأقمشة المطرزة التي لاقت إعجاباً في ذلك الوقت وتم تحقيق الاتزان عن طريق التطريز باللون الذهبي على أرضية من اللون الأخضر والأحمر بمهارة فائقة والتي جعلت الأوربيين ينقلونها بنفس التوازن المحكم للشكل واللون .

ويظهر في جميع أمثلة الزخرفة الإسلامية الهندية أفضل التوافق بين كتلة الزخارف مع لون الأرضية فكل لون أو ظل بداية من أفتح درجة للون وأضعفها إلى أعمق درجة لونية وأغنى ظلال .

وفيما يلي القاعدة العامة المتبعة في الزخرفة على المنسوجات في الفن الإسلامي الهندي :

١ — عند استعمال اللون الذهبي بكمية أقل . في هذه الحالة تكون الأرضية أخف لونا وأكثر بساطة .



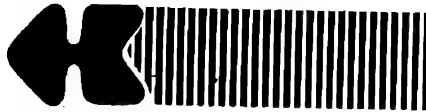
زخرفة من الفن الإسلامي الهندي . الأرضية ملونة باللون الذهبي والزخرفة باللون متنوعة من الأحمر والأخضر ودرجات البنفسجي الفاتح . وحددت الزخارف بلون داكن حتى لا يطفى اللون الذهبي في الأرضية على الزخرفة نفسها .

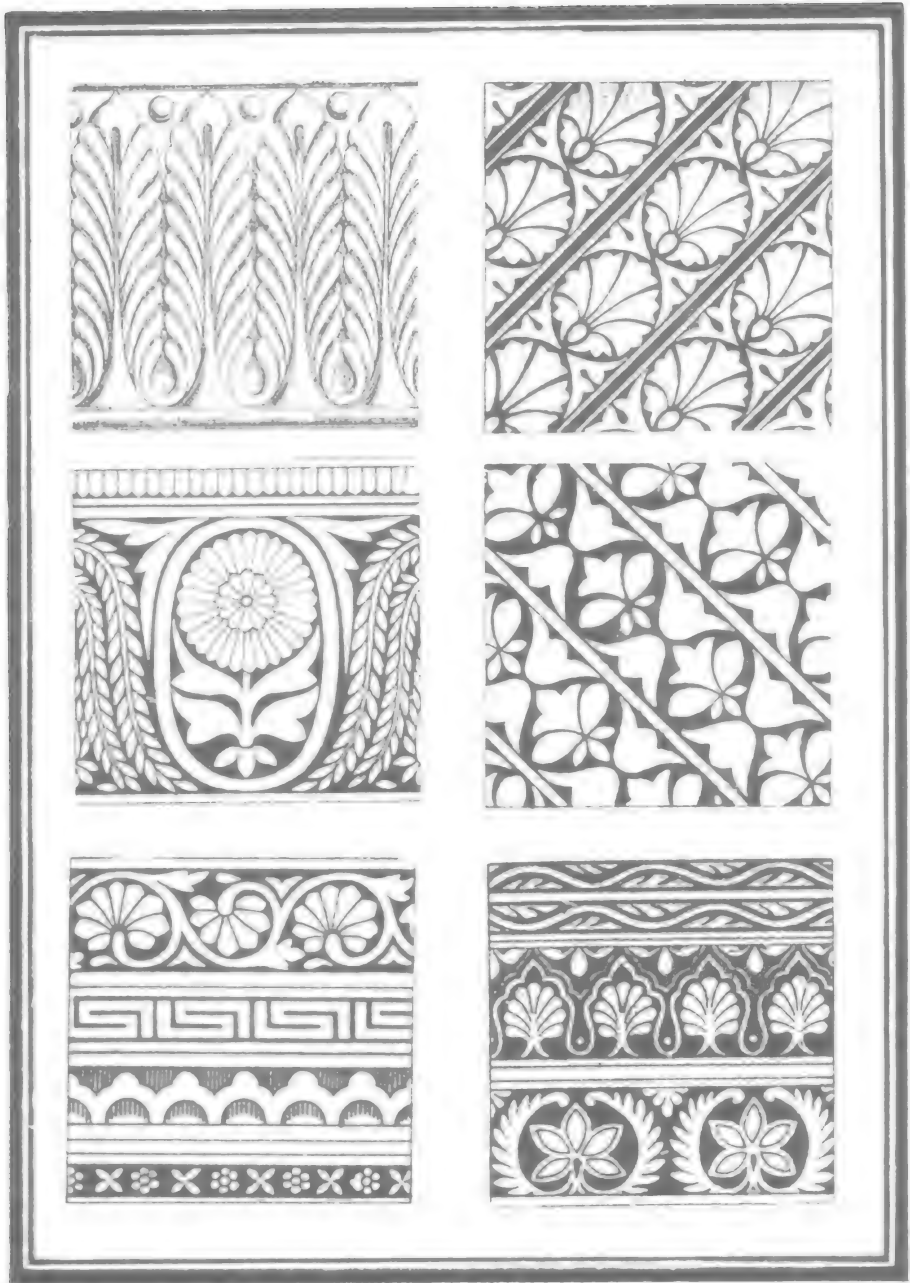
٢ — عندما تستعمل الزخرفة باللون الذهبى فقط على أرضية ملونة فإن لون الأرضية ينقل الى الزخرفة نفسها أو يستخدم لون الأرضية كظلال على اللون الذهبى نفسه بطريقة التهشير .

٣ — عند استخدام زخرفة بلون واحد على أرضية بلون مضاد (Contrast) فإن الزخرفة تفصل عن الأرضية بتحديد لها بلون أفتح من لون الزخارف لمنع شدة التضاد ولتخفيفه .

٤ — وفى الحالة العكسية عندما تكون الزخرفة بلون ما على أرضية من اللون الذهبى فإن الزخرفة تفصل عن الأرضية الذهبية بفاصل من اللون الأغمق لمنع اللون الذهبى من أن يطفى أو يتسلط على الزخرفة .

٥ — وفى حالات أخرى عند استعمال ألوان متعددة على أرضية ملونة فإنه يستعمل خط عام خارجى من اللون الذهبى أو الفضى أو الأبيض أو الأصفر لفصل الزخرفة عن الأرضية واختفاء درجة لونية عامة من خلال الزخرفة . وفى حالة السجاد وفى توافقات الألوان المنخفضة الدرجات يستعمل خط خارجى عام باللون الأسود لهذا الغرض . ويدو ذلك خصيصاً فى المنسوجات والأقمشة .

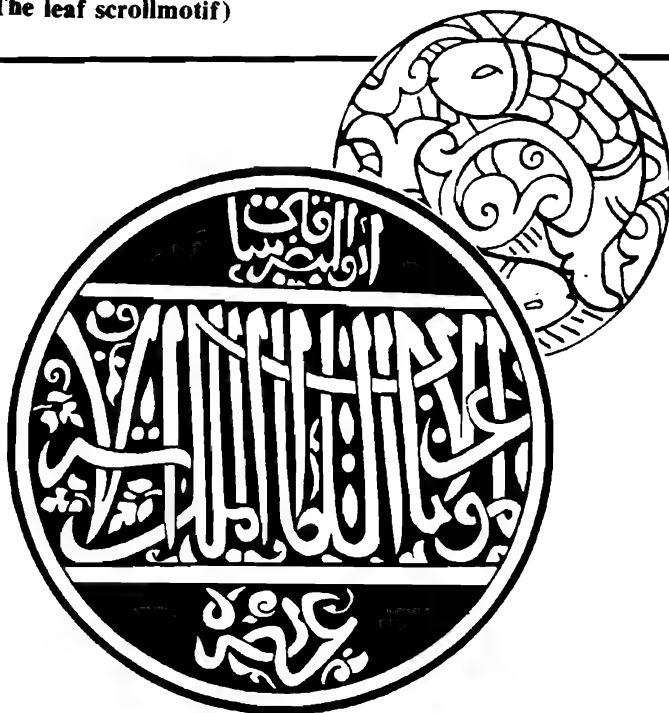




نماذج من الزخرفة الإسلامية الهندية . منفذة بلون واحد داكن للأرضية ولون أفتح في الزخارف مع ظلال بلون الأرضية فوق الزخارف لنقل لون الأرضية إلى الزخرفة .

نماذج لتصميمات من الفن الإسلامي في عصوره المختلفة

- أولاً : نماذج للكتابات الخطية القرآنية . والزخارف المحيطة بها .
ثانياً : نماذج من أعمال الخزف في الفن الإسلامي .
ثالثاً : تصميمات من الأشغال المعدنية .
رابعاً : نماذج لزخارف إسلامية وأعمال فنية من التصميمات
الهندسية الشائعة في الفن الإسلامي .
خامساً : تصميمات متنوعة من أوراق النبات الملفوفة أو الحلزونية
(The leaf scroll motif)



يضم هذا الجزء من الكتاب نماذج لتصميمات من أغنى عصور الفن الإسلامي مأخوذة من أصول تاريخية في أماكن عديدة بالعالم الإسلامي لأعمال الفخار والأشغال المعدنية مع شرح لطريقة تنفيذها . وخاصة النماذج المعقدة المبنية على قوانين هندسية بسيطة وتصميمات تقليدية مميزة للفن الإسلامي .

وفي المقدمة شرح لكيفية تطويع الخط العربي ونماذج من الزخارف النباتية حسب التعاليم القرآنية ويتضمن هذا الجزء معلومات مفيدة عن الخامات وأساليب التنفيذ لكل شرح مقترن بالتصميم .

يعتبر هذا الجزء مرجعاً وافياً لكل من المصممين والحرفيين ولاشغال الابرّة والتطريز والمعلمين والدارسين حيث أنه مصدر واضح ومحرك للإلهام والعلم والفن .



أولاً : نماذج للكتابات الخطية للقرآن والزخارف المحيطة بها

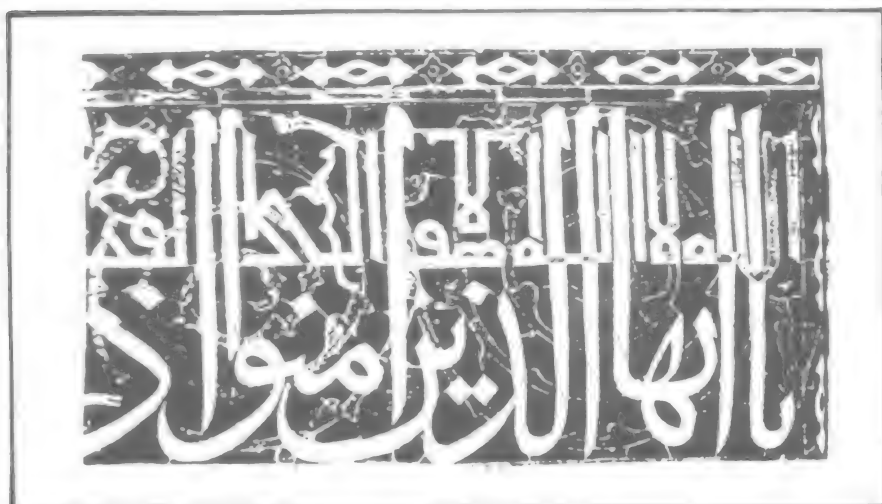
يتضمن هذا الجزء العديد من الأمثلة التي توضح جمال ورونق الخط العربى واستخداماته فى كتابة الآيات القرآنية . وهى تظهر عدة أنماط تقليدية تنتمى الى فنانى حضارة ما بين النهرين عام ١٠٠٠ فى بغداد .

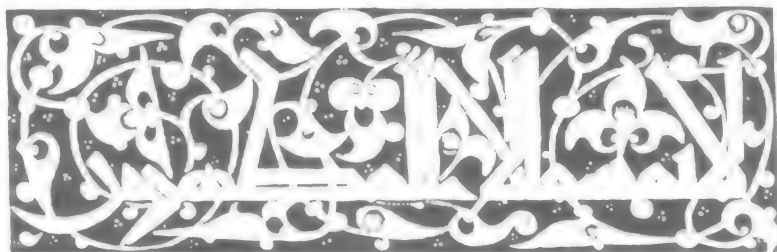
ويتضمن تصميمات لزهرة اللوتس من الصين ومصر وتصميمات النخيل الملتف وأزهاره .

أما التصميمات المنححة والسبحية والريش من تأثير الفن الساسانى من وسط آسيا وإيران .

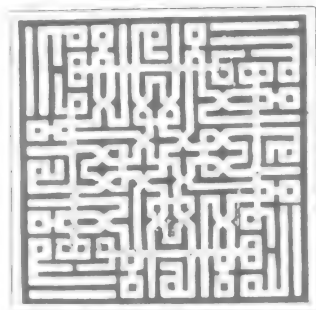
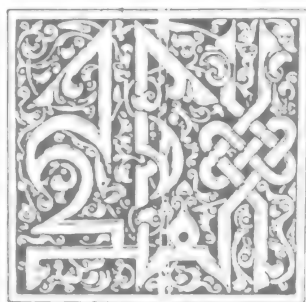
ويضم كذلك تصميمات هندسية والمساحات مملوءة بالأوراق الملتفة والمساحات المحصورة الداخلية مزينة بالذهب واللون الأزرق والأحمر .

ومن خلال الأمثلة الواردة بهذا الجزء نجد أمثلة من خط الثلث المستخدم فى زخرفة الصفحات الأولى من المصحف والذي نقل الى القاهرة عام ١٣٠٤ عن طريق واحد من كبار الخطاطين المماليك .

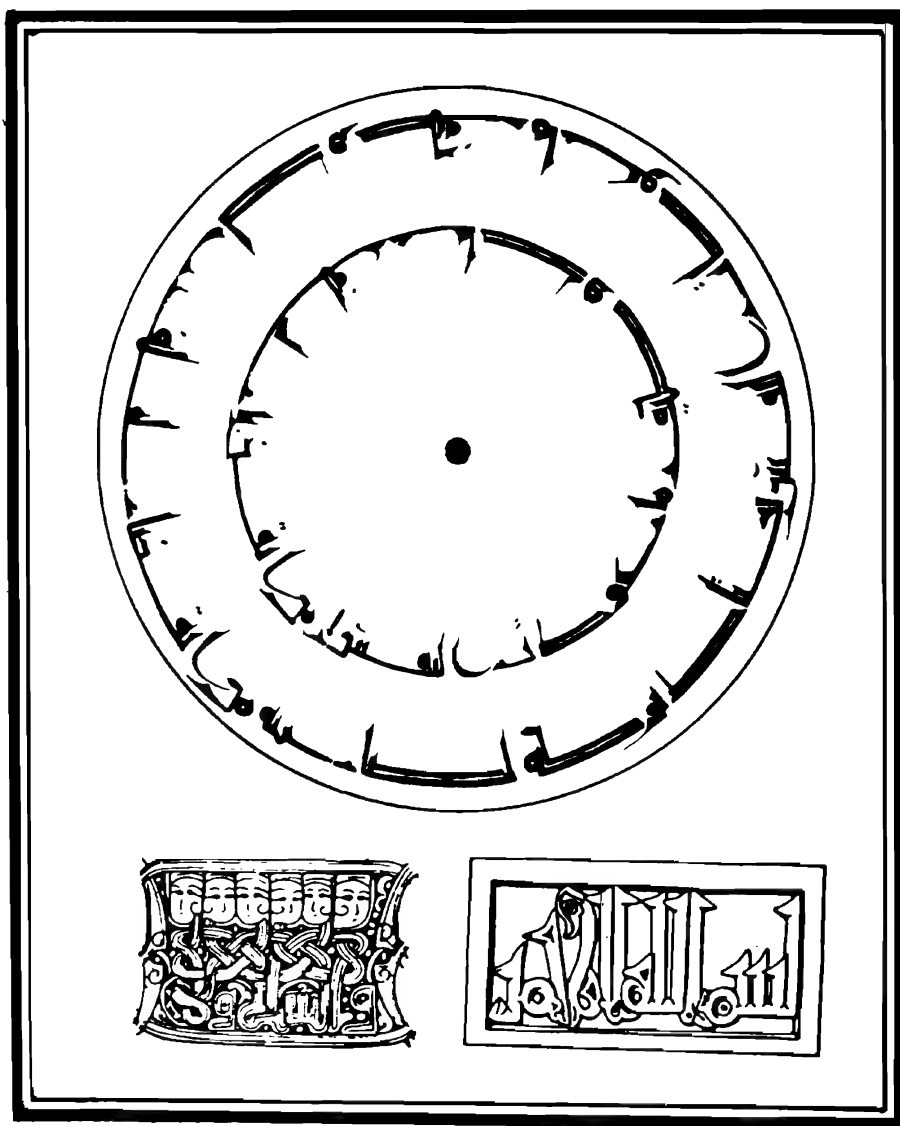




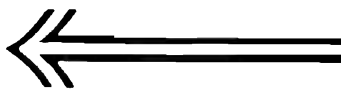
زخرفة لكتابات قرآنية من القاهرة ١٣٠٤ بالخط الكوفي الشرق

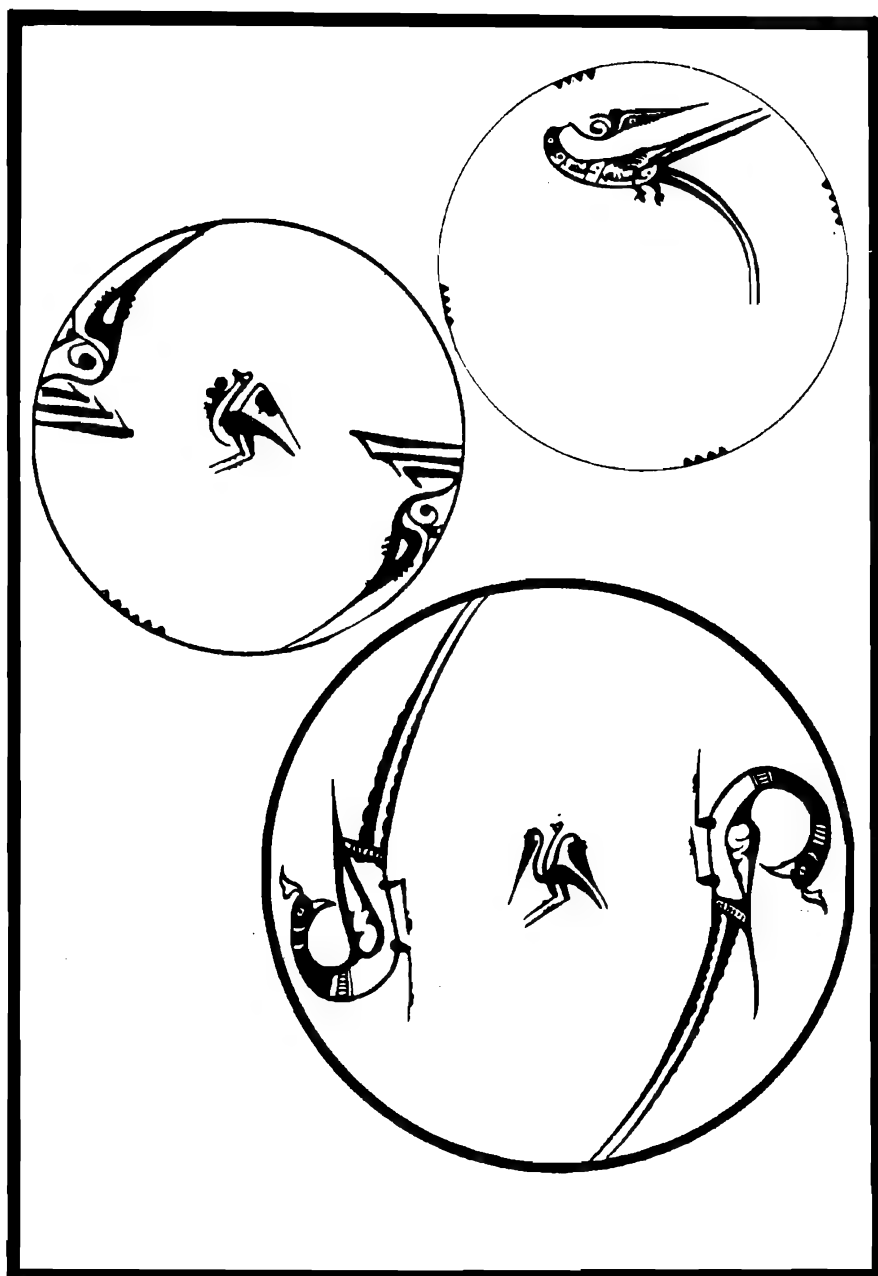


على اليسار زخرفة بالخط الكوفي محفورة على الخشب وعلى اليمين زخرفة على قاشاني
مطلى . مكتوب عليها الله لا اله الا هو ومكررة في كل جانب من القاشاني مشكلة
نموذجاً متشابكاً في الوسط ولونت كلمة هو بلون متباين (موضح بنقط زهيدة) .

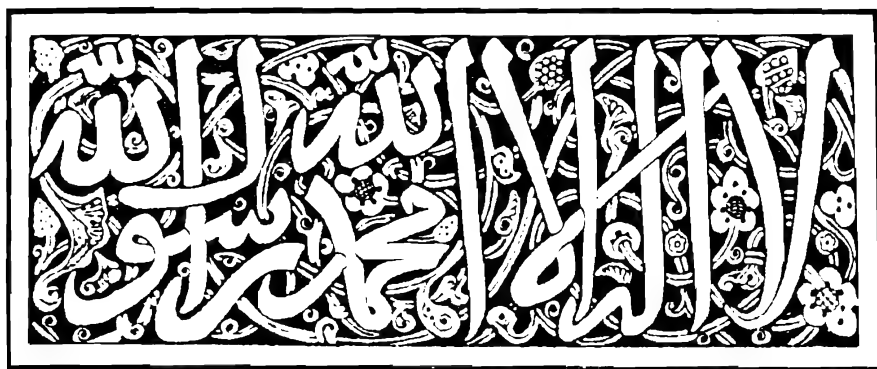
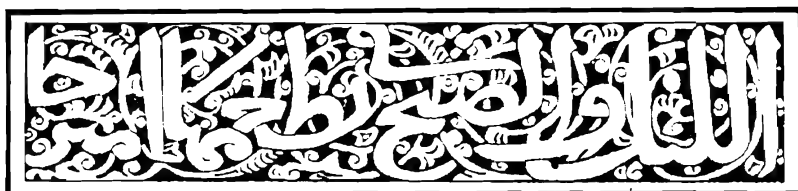


أشكال زخرفية من الخط الكوفي . أعلى الصورة زخرفة بالخط الكوفي على إناء
خزق وأسفل يساراً حفر وتطعيم على المعدن وأسفل يمينا حفر على الحجر والكتابة على
اللوحة تقرأ .

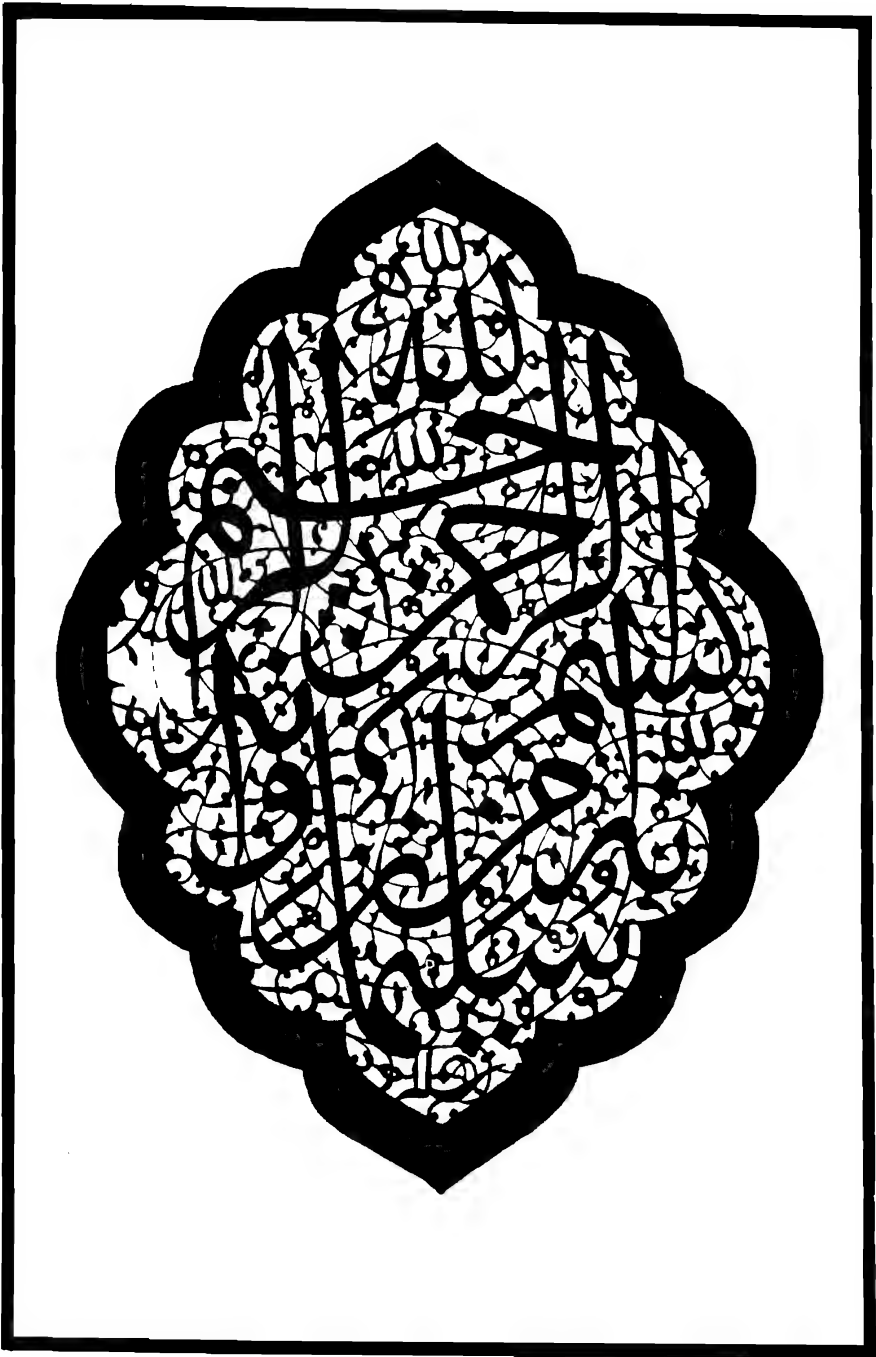




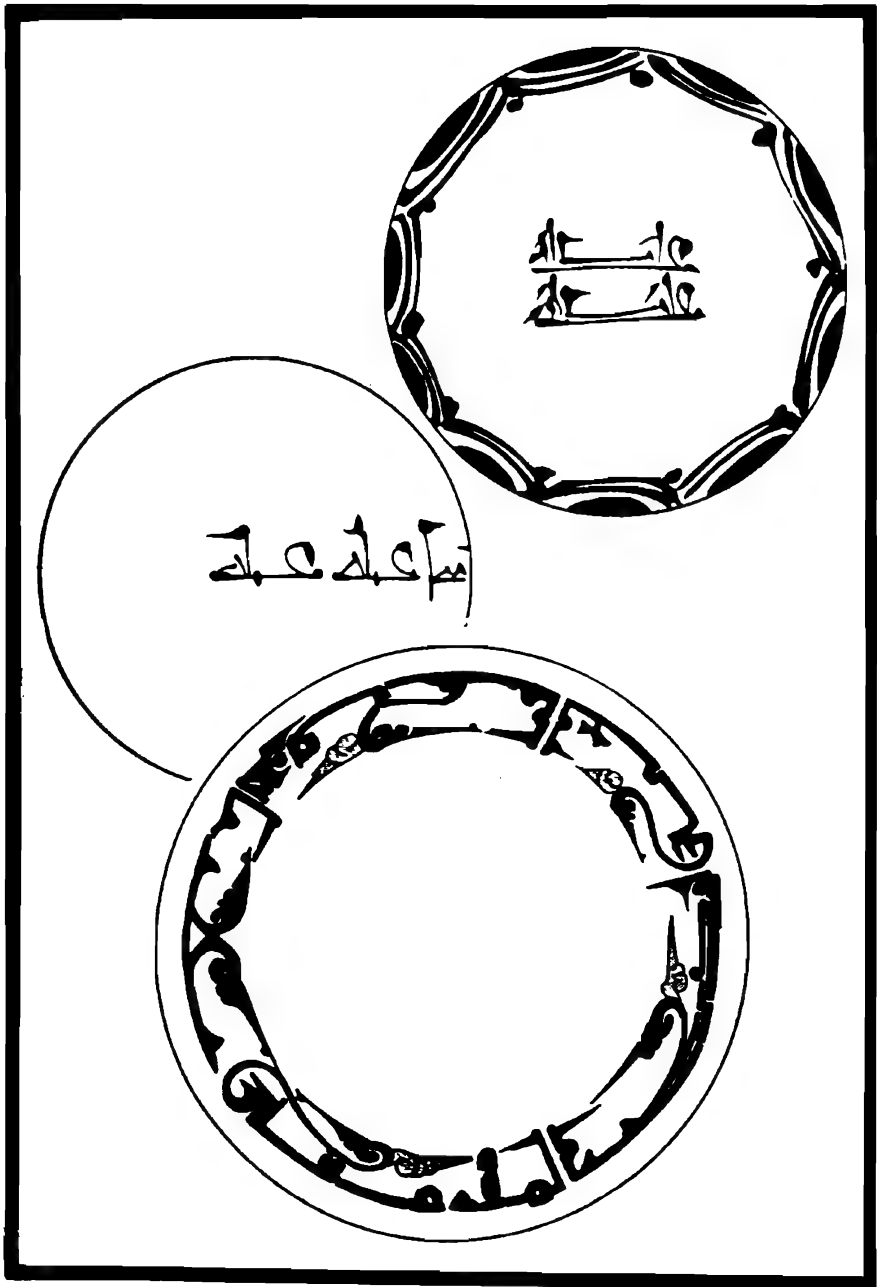
تصميمات من الطيور مرسومة على أواني خزفية ترجع الى عصر صدر الإسلام متأثراً بالفن الساساني وبها نوع من الرمزية وتبدو كلمة الله على حرف الطبق أعلى يسار اللوحة من إيران القرن العاشر .



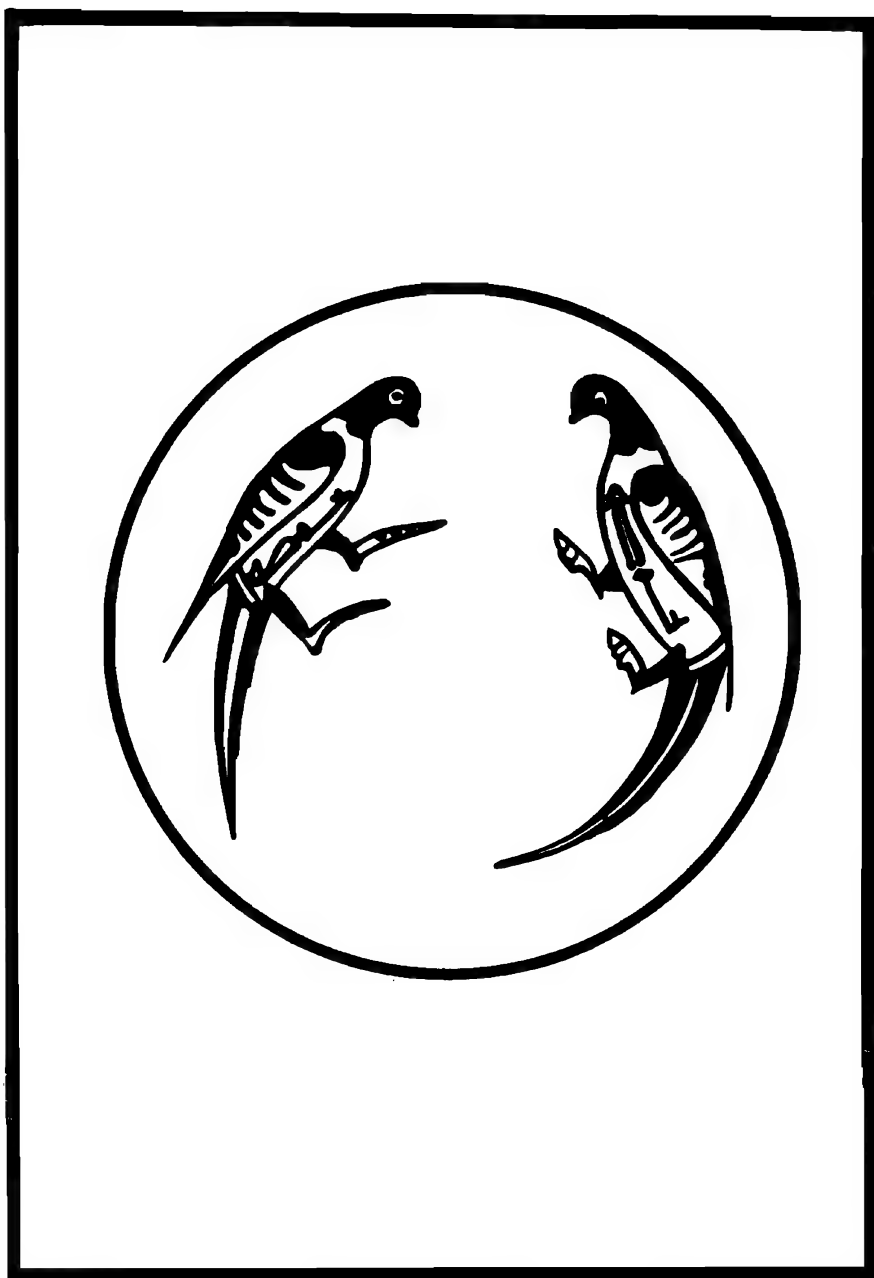
خط الثلث من أكثر الخطوط استعمالاً في الأغراض الزخرفية على خلفية من الأوراق النباتية الملصقة ، أعلى اللوحة زخرفة على قاشاني وفي الوسط حفر على العاج . وأسفل اللوحة كتابة خطية محفورة على الرخام (لا إله إلا الله محمد رسول الله) عصر القرن الثالث عشر إلى القرن الخامس عشر .



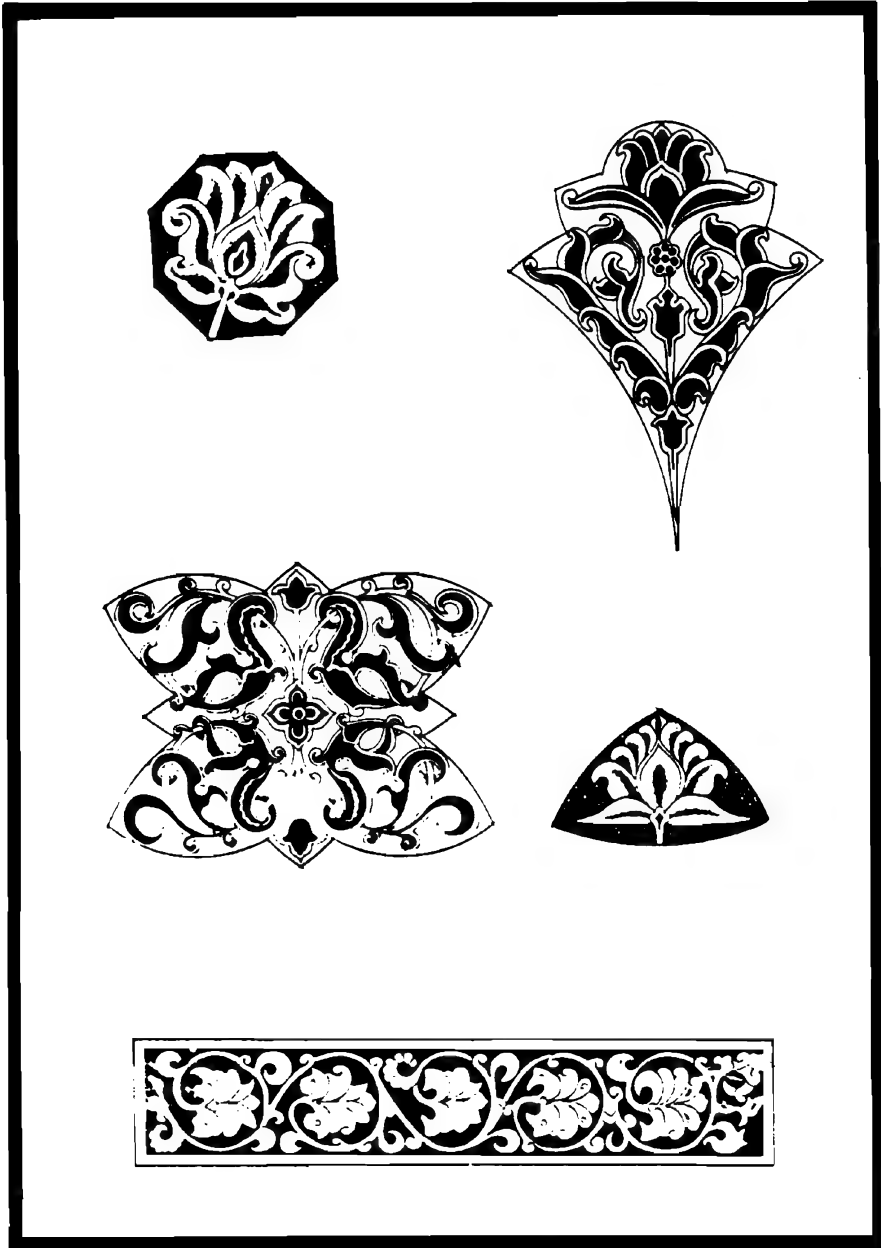
كتابة بخط الثلث بالشغل المفرغ على مساحة من أصفهان إيران ١٦٩٣ .



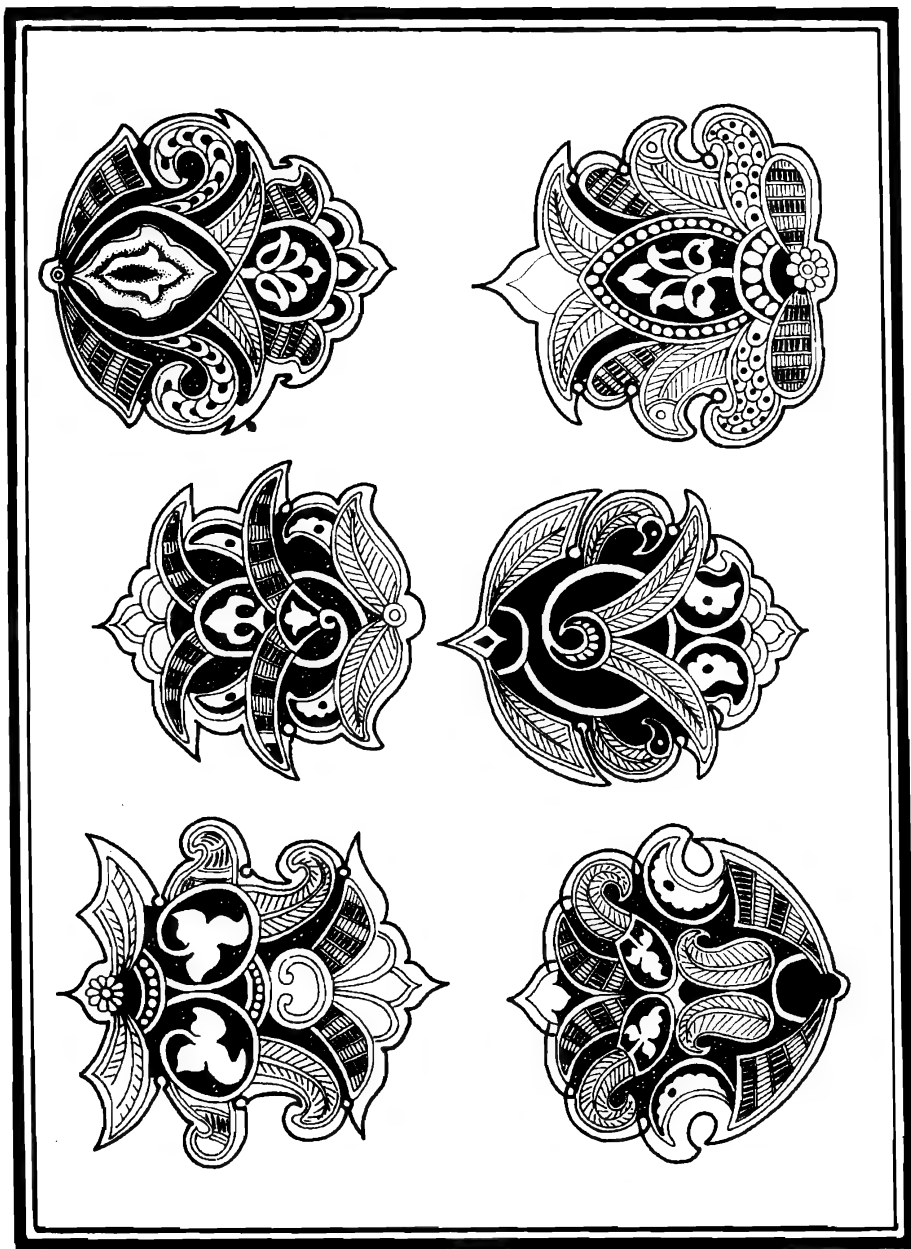
الاستعمال الزخرفي للخط العربي كان مميزاً في الفن الإسلامي فعل الاطباق العادية وجدت دائماً كتابات إما لكلمات الحمد لله أو لاسماء أهل من العراق وأسفل من إيران القرن التاسع إلى العاشر .



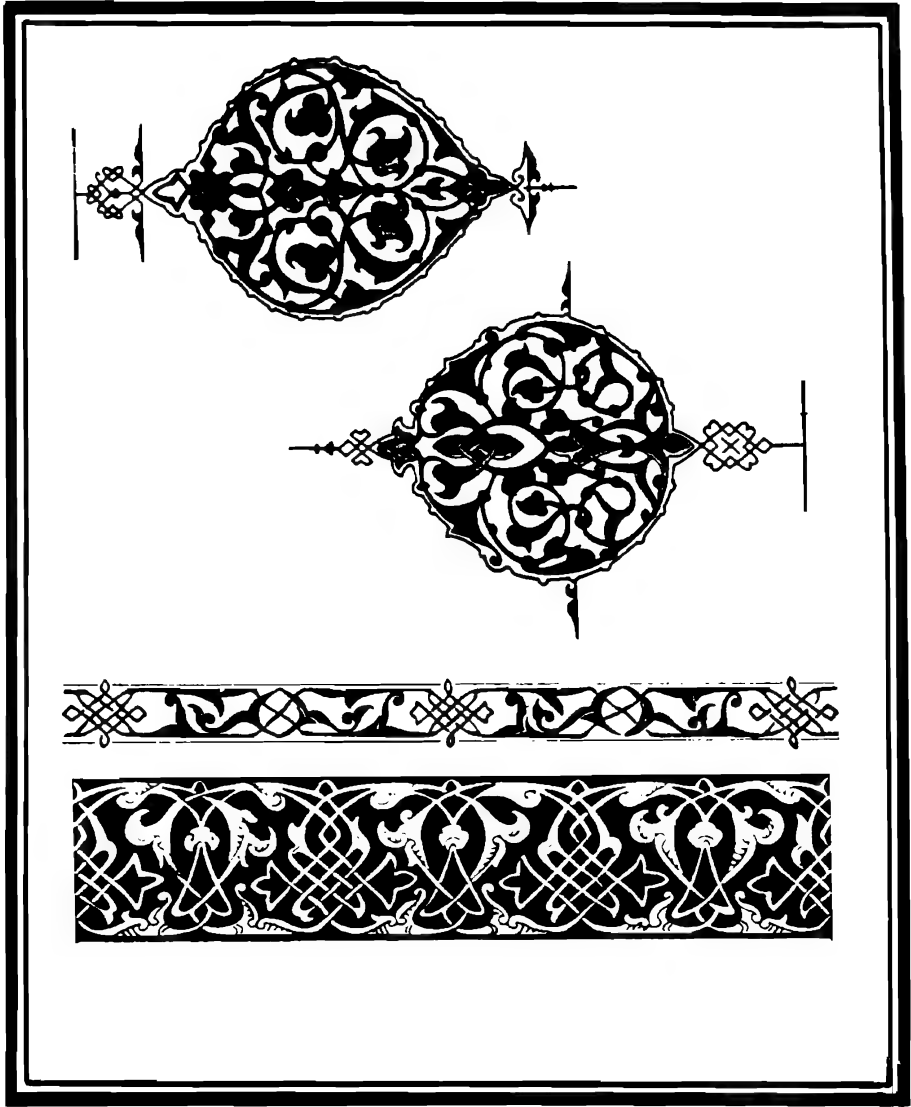
طيور رسمت في القرن العاشر على طبق خزفي عليها كلمة
الحمد لله مجسمة على هيئة جسم الطائر .



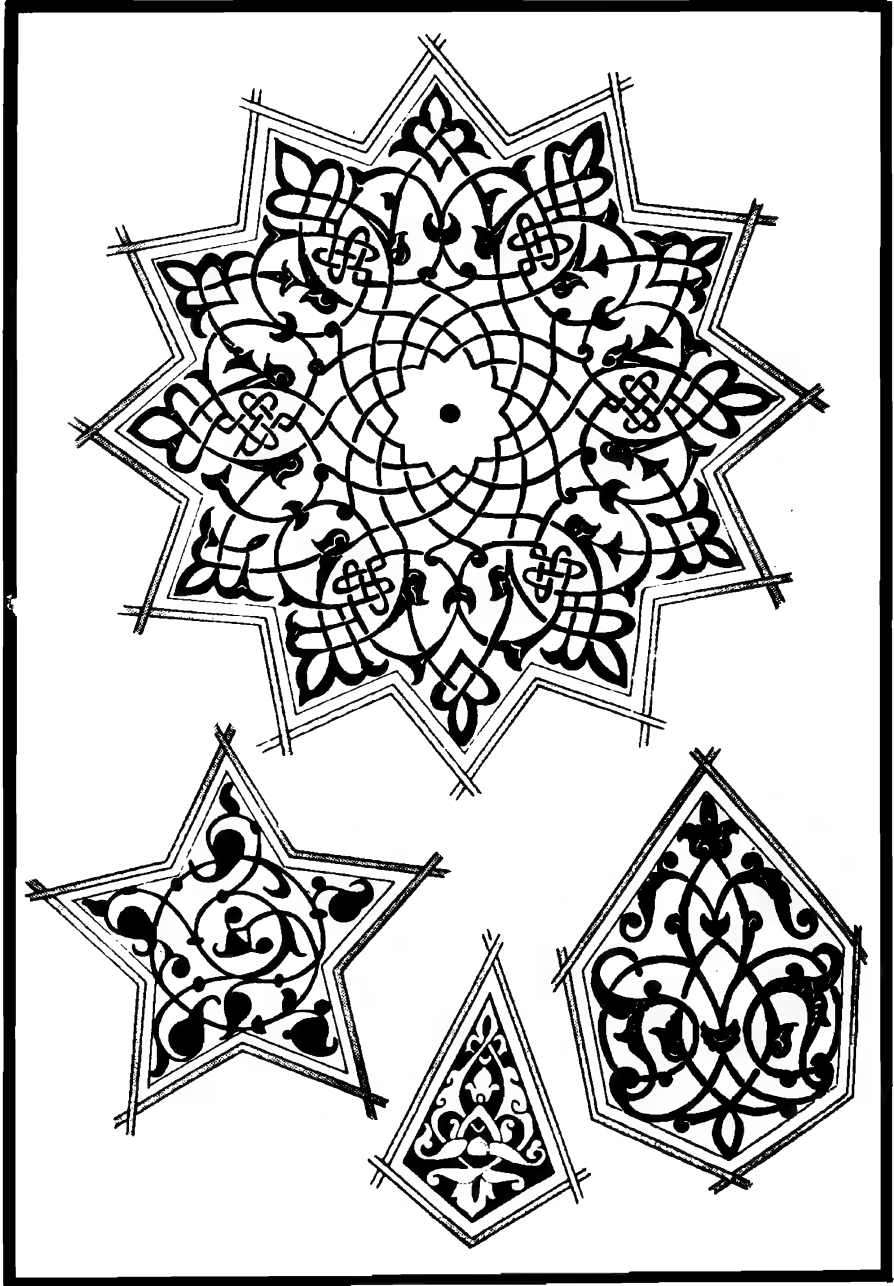
تصميمات لزخارف تزين رؤوس الكتابات القرآنية في المصاحف من بغداد سنة ١٥٠٠ توضح أهم الوحدات الزخرفية في زخرفة الشرائط الإسلامية بالنباتات من زهرة اللوتس الشرقية والمصرية والزهيرات والنخيلة الملففة وأزهار النخيل .



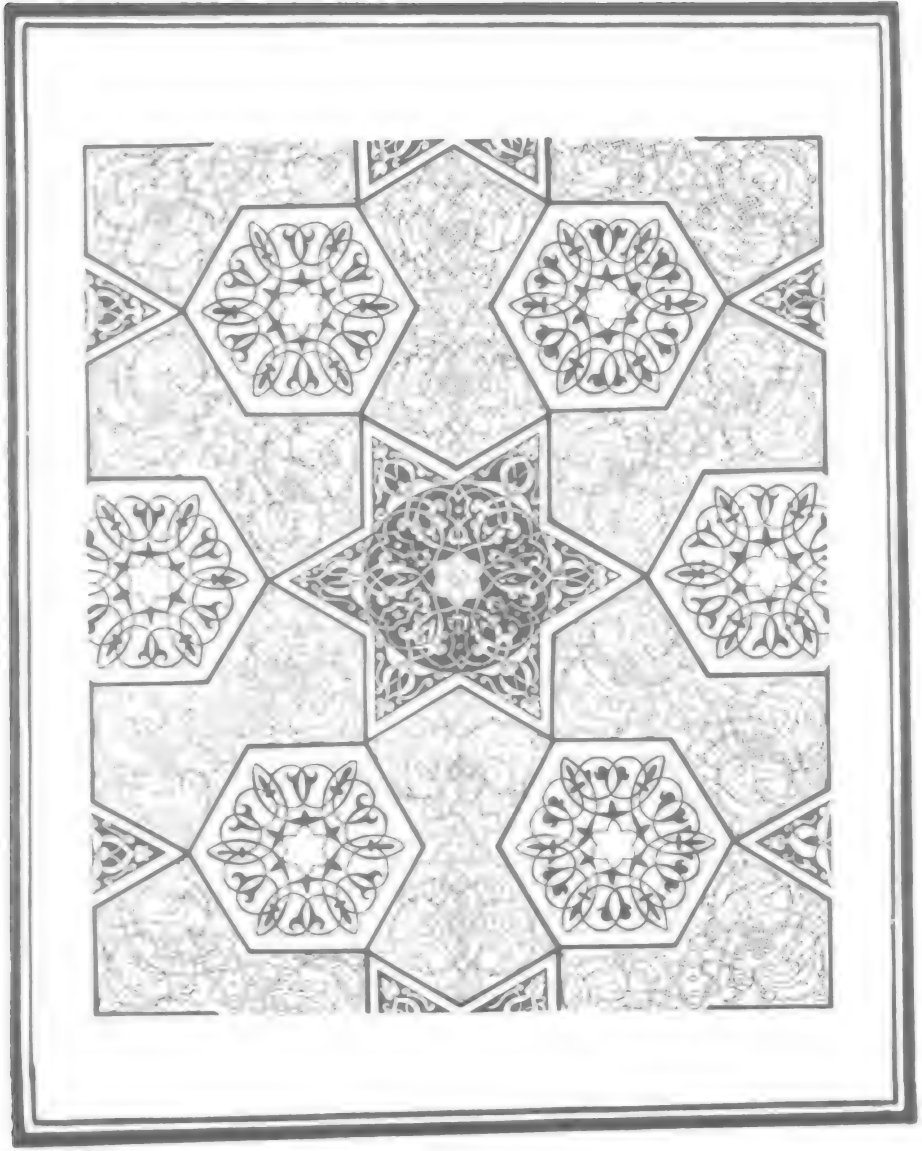
هذه التصميمات من زخارف قرآنية وتبدو تصميمات مجنحة شبيهة بالتصميمات
الساسانية التقليدية الشائعة .



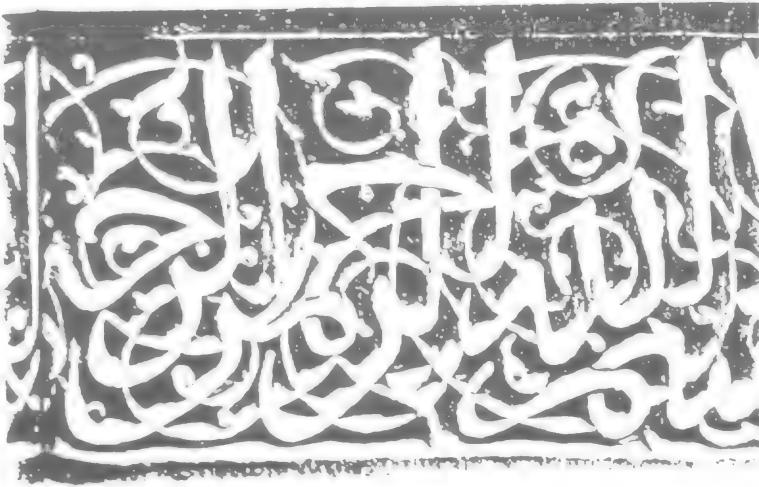
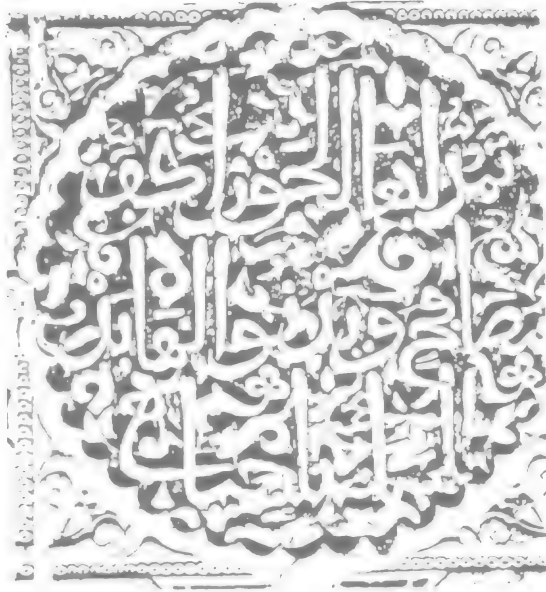
في الصفحات الأولى من كتب تفسير القرآن كانت توجد هذه الزخارف مثل
الموجودة بأعلى صورة وهي مرسومة بماء الذهب (الواضح بلون منقط) مع لمسات
باللون الأزرق (تبدو هنا سوداء) .



تفاصيل من زخرفة للكتابات القرآنية من إيران ١٣١٣ هـ وهي من زخارف متداخلة متحدة مع زخارف نباتية أساسها النخيل لتنتج زخرفة دائرية والتي تملأ الأشكال المختلفة .



تفاصيل من الصفحات الأولى من القرآن من إيران ١٣١٣ . في الوسط زركشة
 بشرط متداخل وأوراق ملتفة على أرضية باللون الأزرق والزخرفة على الأشكال
 السداسية مرسومة باللون الاسود وفي الأشكال ذات الثماني أضلاع باللون الذهبي على
 أرضية خام أو سادة.



كتابات بخط الثلث الأندلسي محفورة بطريقة شغل الاستاكو على وعاء
معدني (أعلى).
أسفل حفر على كنار في جدار على خلفية من شغل الأرابيسك .



مشكاة مسجد من السيراميك مزخرفة بكتابات بخط الثلث . من الفن الإسلامي
التركي ١٥٤٩ والجزء الأوسط من الشريط الواضح أمامنا كتب عليه يا ولي التوفيق
يا حفي الألفاف .

ثانياً : نماذج من أعمال الخزف في الفن الإسلامي في عصوره المختلفة

وجد الخزف الإسلامي الأثرى في أجزاء العالم فمنه أوان منقوشة أو بالزخرف البارز أو مطلية بطلاء معدني البريق

وظهر في العصر الطولوني الخزف المكبوس في القوالب مزخرفاً برسم النباتات وبالأشكال النجمية أو الطيور ومن المعروف أن الخزف ذو البريق المعدني هو ابتكار إسلامي شائع يتميز بحسن التوزيع وقد رسم على بعضها صور من الحياة البهيجة التي كان يعيشها الفواطم واشتهر في ذلك العصر فنانون ممن رسموا على الخزف بالجزء السطحي أو باللون مما نجد له تفصيلاً ممتازاً في رحلة «ناصر خسرو» الرحالة الفارسي المشهور .

ويتخلص الأسلوب القديم المستخدم في زخرفة الخزف في الفن الإسلامي في وضع طبقة رقيقة من الملائع «glaze» ينساب فوق جسم الإناء الفخاري وهو مازال رطباً ، وتطور هذا الأسلوب أخيراً خاصة في التصميمات الإيرانية التي رسمت بألوان مختلفة عادة باللون الأسود والبنى والأحمر على أرضية بيضاء ومغطاة بطبقة من «glaze» لامعة شفافة مذابة في أكسيد الرصاص .



وكانت التصميمات أيضاً تتخلل أو تحفر خلال الطبقة البيضاء لتسمح برؤية الجسم الفخاري الملون من خلالها .

ويمكن صباغة الطلاء الرصاصى بالحديد والنحاس أو المنجنيز للحصول على ظل اللون الأصفر والأخضر والأرجوانى . وهذه الألوان لا يمكن بأى حال من الأحوال أن تختلط بالطلاء (glaze) الخالص وتبدو دائماً مشوبة باللون . وقد تطورت مادة جديدة في مصر في القرن الثانى عشر وانتشرت بالتالى إلى مناطق صناعة الفخار الأخرى في سوريا — وليران .

وسمحت لصناعة الأواني الإسلامية الخزفية لإنتاج كمية كبيرة من الخزف متعددة فى أساليب التنفيذ والطرز . ورسم فوق الطبقة اللامعة بألوان متعددة . وأهم الأنواع عموماً أنتجت فى كاشان وليران حوالى سنة ١٢٠٠ . من طلاء الألكالين (مذاب فى أكسيد البوتاسيوم على سطح الجسم الزجاجى ويغطى بطبقة شفافة من الطلاء اللامع (glaze) دون أن يدخل اللون فى الطلاء اللامع أثناء الحرق (٧٤ ، ٧٥) .



هذا الأسلوب فى التنفيذ إقرن باستعمال الكوبالت الأزرق المستعمل فى الصين فى القرن الرابع عشر وكان أساس البورسلين الأبيض والأزرق هناك ومع ذلك ظل الفخار الإسلامى متمسكاً بمكانته وتصميماته المميزة .

وبدت التماذج السداسية باللون الأزرق والأبيض في وسط القرن الخامس عشر في مسجد مراد الثاني في عاصمة الدولة العثمانية .
واتضح إنتاج السيراميك في القرن السابع عشر سواء في الأواني الخزفية أو في القاشاني والذي كان يبدو في خامات عالية الجودة منه السادة باللون الأبيض والأسود ويطبق اللون الأحمر القوي كلون داخلي .



كانت التصميمات تتخلل أو تحفر في الطبقة البيضاء
لتسمح برؤية الجسم الفخاري الملون من خلالها .

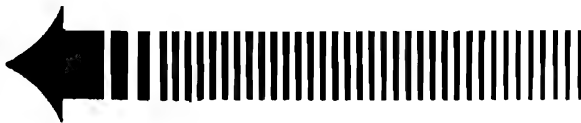


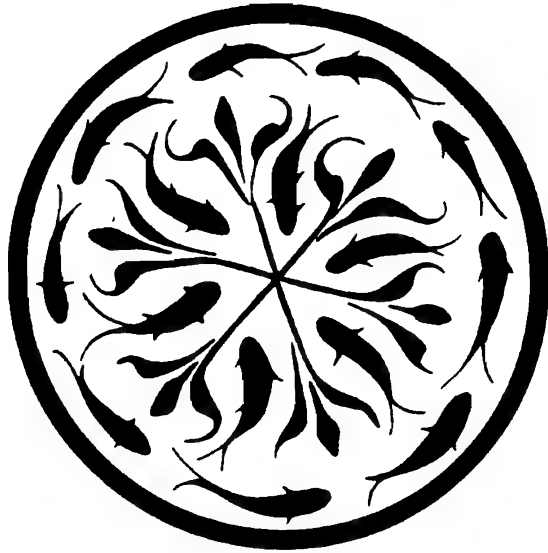
التصميمات الزخرفية على هذه الآنية كبيرة الحجم من الطلاء اللامع الأبيض على خلفية مرسومة باللون البني المذهب اللوستر .
 إيران أواخر القرن الثاني عشر أو أوائل القرن الثالث عشر





هذا التصميم الكبير الحجم والمقعد يبدو مناسباً داخل المساحة المحدودة الضيقة بمهارة
عالية على أناء خزفي .

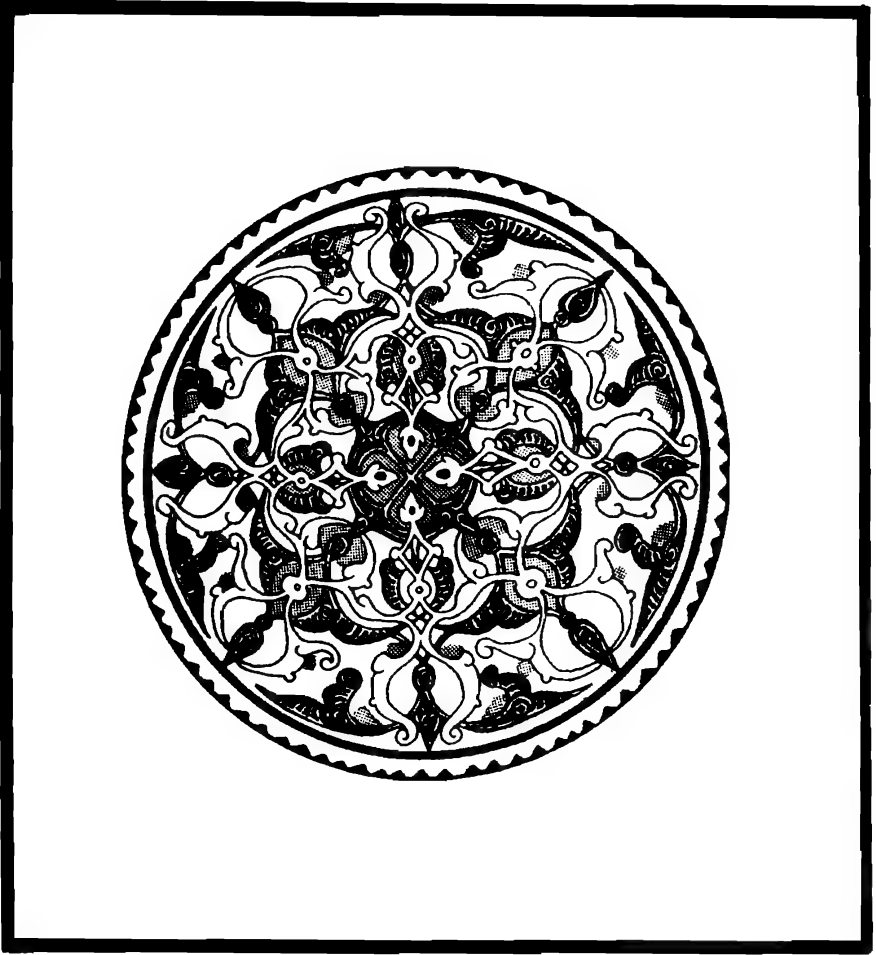




تصميمات باللون الاسود المناسب تحت طلاء «glaze» شفاف لامع .
وعاء خزفي مزخرف بتصميمات من سمك القراميط .



زخارف إسلامية لزهور النخيلة وتصميمات من أوراق النبات على أطباق
خزفية من إيران القرن الثاني عشر .

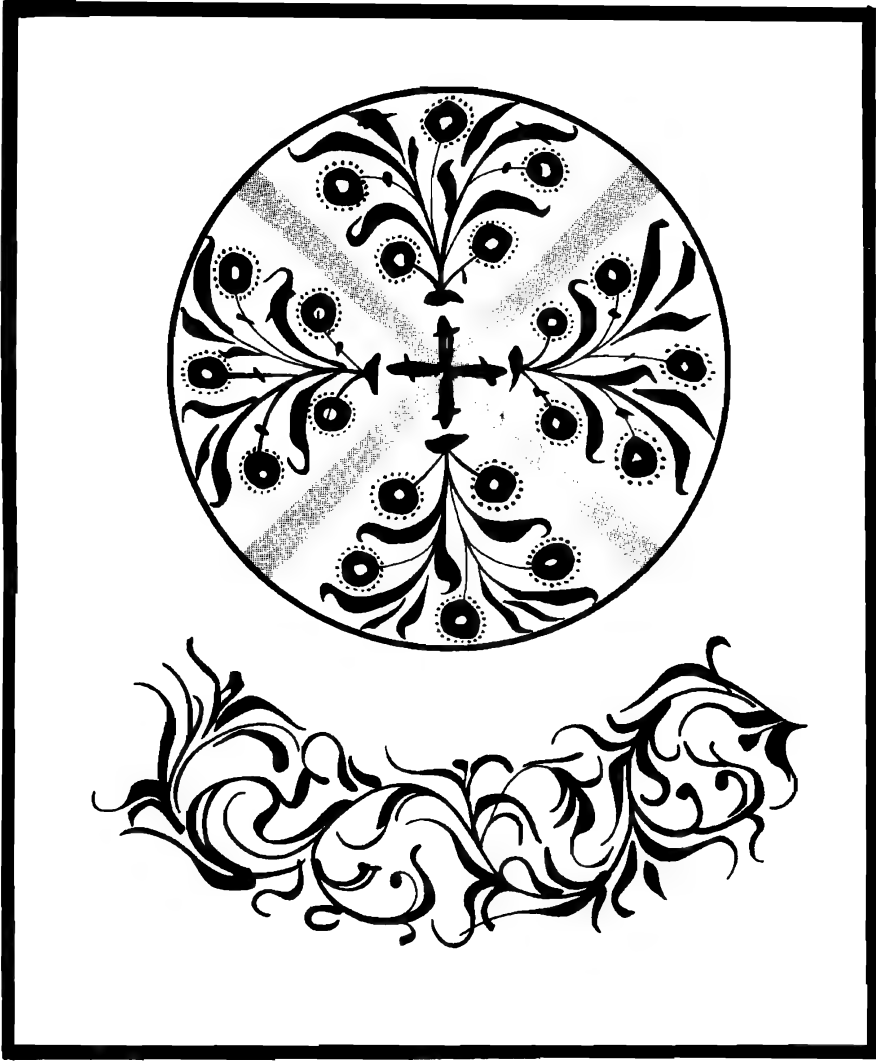


طبق خزفي عليه زخارف وتصميمات من القرن الثالث عشر من إيران . ورسم
فوق الطبقة اللامعة بألوان متعددة .

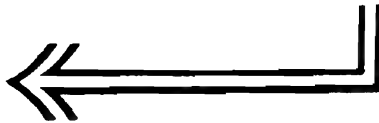


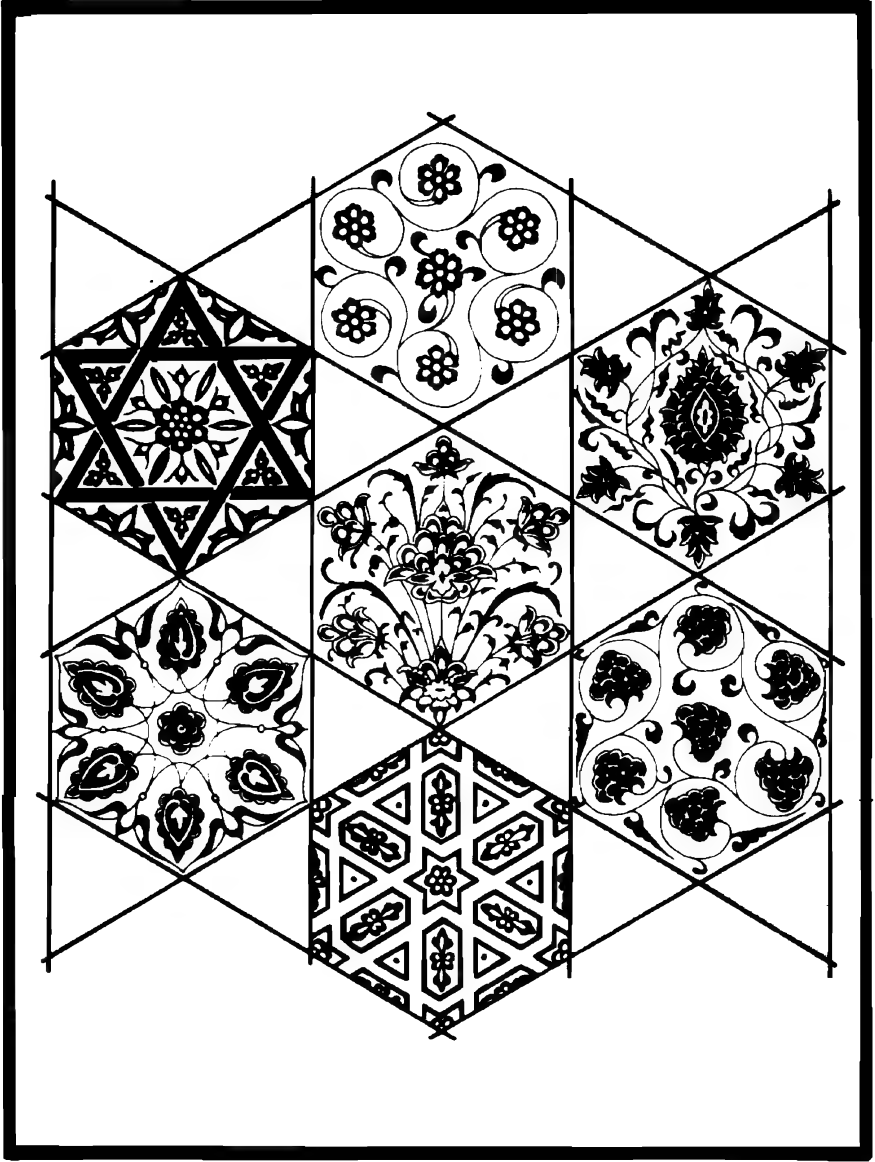


انتجت أهم أنواع الخزف في كاشان في إيران حوالي سنة ١٢٠٠ من طلاء الآكالين
«ALKALINE glaze» الراق والى تسمع بالرسم والزخرفة مباشرة على السطح
الزجاجي دون ان تنساب الألوان وتنتشر أثناء الحرق .

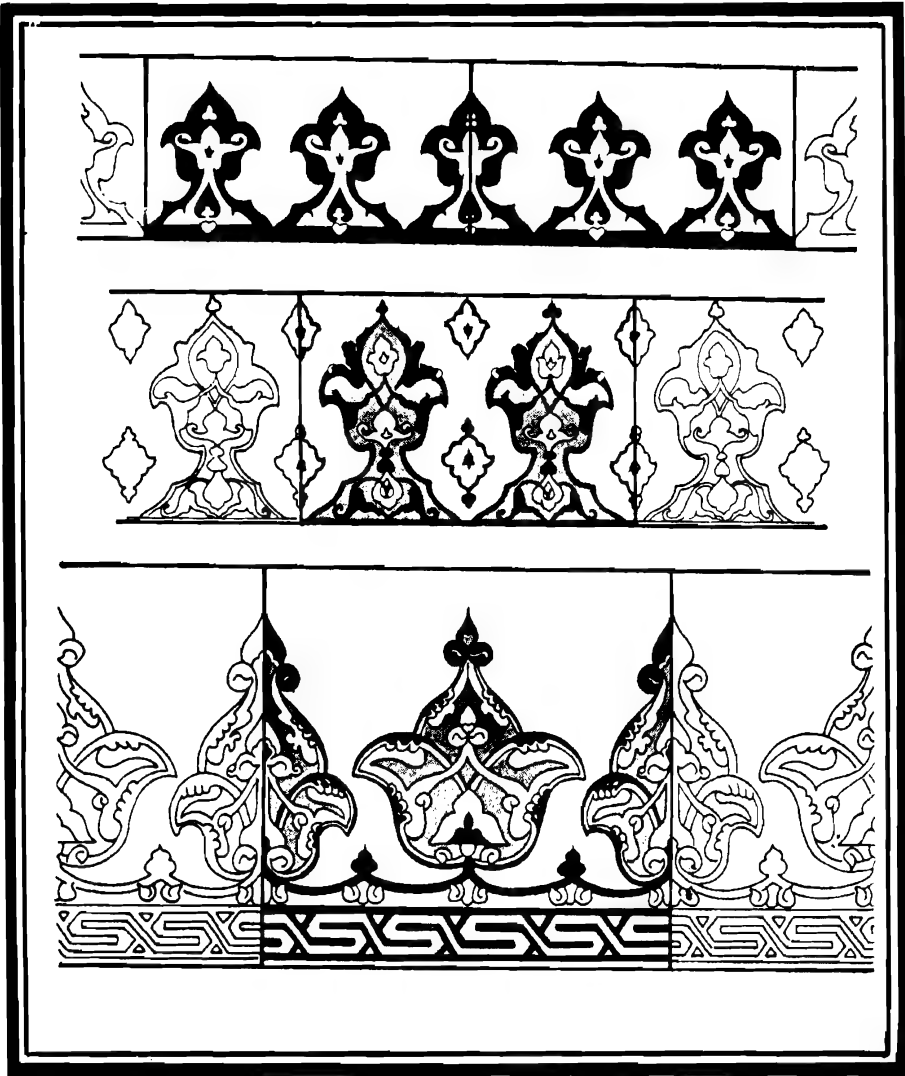


أواني خزفية مزخرفة من القرن الثالث عشر من إيران ويبدو على الطريقة المميزة في
 زخرفة الاطباق الخزفية واستخدام عنصر النبات لذلك .

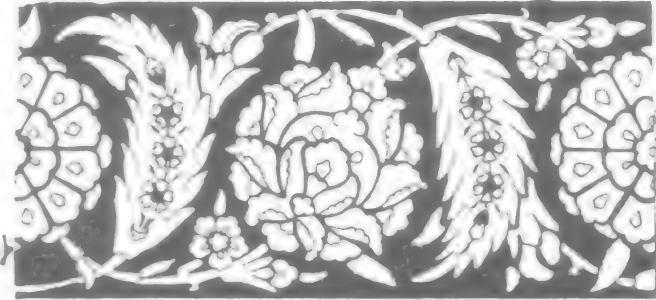
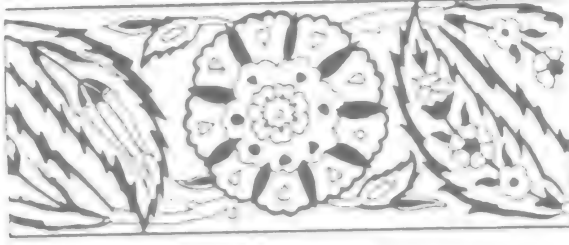




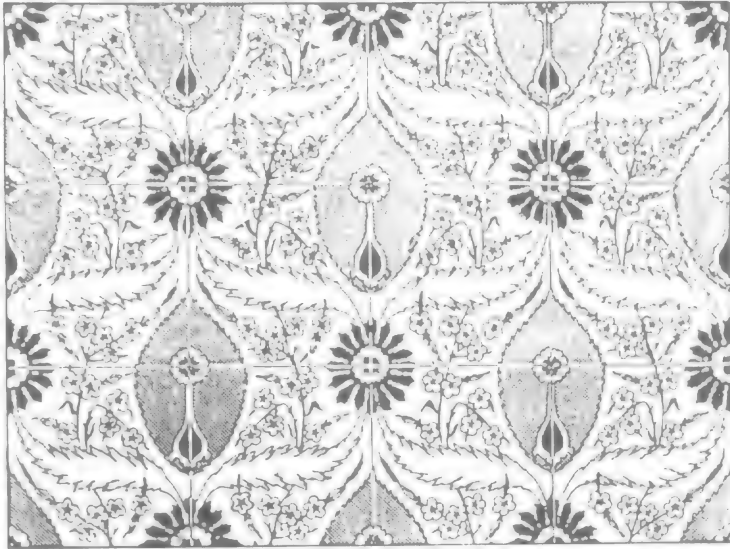
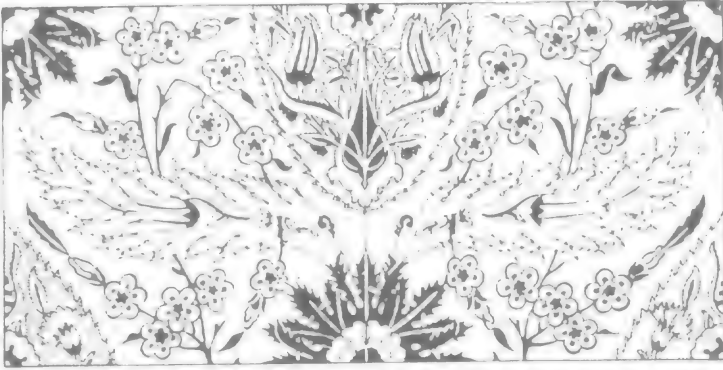
بدأت النماذج السداسية المزخرفة باللون الأزرق والأبيض من القاشاني في أشكال ثلاثية اللون التيركواز الخالص في القرن الخامس عشر بالمساجد والزخرفة هذه من مسجد مراد الثاني في عاصمة الدولة العثمانية بتركيا .



قاشاني مرسوم باللون الأزرق والأخضر والأحمر من تصميمات النخيلة الشائعة .
 واستخدم مثل هذا النوع في الوسط كوحدات مكررة على القاشاني لتكون شرائط
 مستمرة وكنارات . من تركيا القرن السادس عشر .



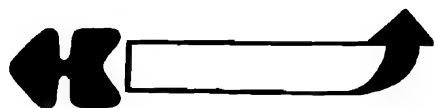
إحدى التصميمات الشائعة على السيراميك خلال حكم الدولة العثمانية .
 هذه الكنارات من القاشاني رسمت بمساحات زرقاء داكنة و فاتحة من اللون الأخضر
 والأحمر شديد الحمرة . في النصف الثاني من القرن السادس عشر .



لوحات من القاشاني مرسومة باللون الأزرق والأخضر والأحمر ومنفذة من
نمودجين فقط من تصميم القاشاني كل منها صورة معكوسة للأخرى (أ ، ب) .
وبضمهما معاً تكون تصميماً غاية في الثراء الفني . من تركيا ١٥٦٠ — ١٥٨٠ .

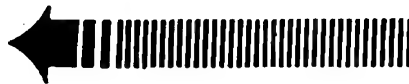


طبق خزفي مزخرف بتكوينات من الزهور من البتلات والبراعم والأوراق مرتبة من
تصميم محوري مستدير . واستعمل في زخرفته الألوان الأزرق والبيج والبرق والفضة .
من تركيا القرن السادس عشر .





طبق خزفي مزخرف بزهور القرنفل والزعفران وزهور التيوليب المنثورة بلفائف نابعة
من باقة من الأوراق وبعض الفروع كسرت وهي فكرة نادرة وطريقة أعطت للمصمم
حرية أكثر لترتيب رؤوس الزهور في داخل المساحة المحدودة .
من تركيا القرن السادس عشر .





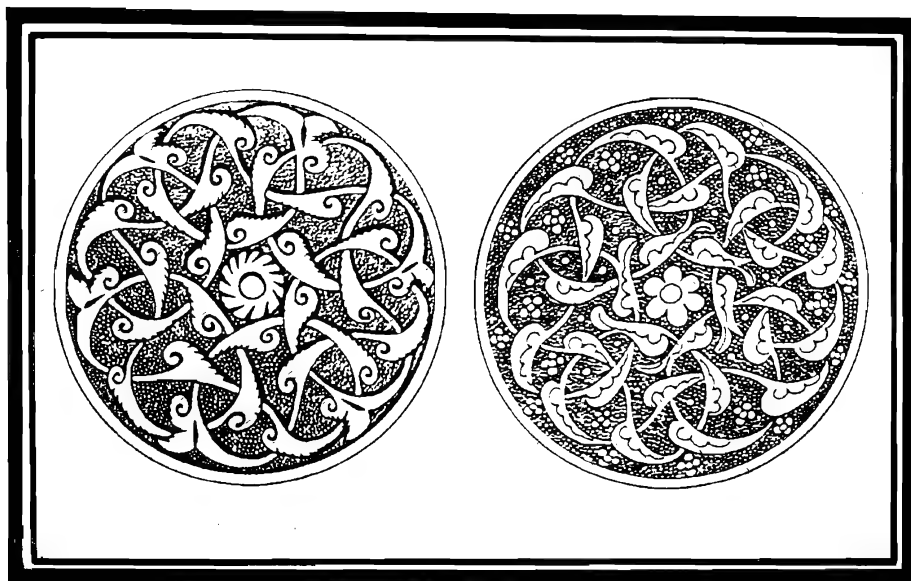
يبدو في هذا التصميم الزخرفي استعمال الزهور في تصميمات متشورة
والظاهرة بشكل تجريدي .



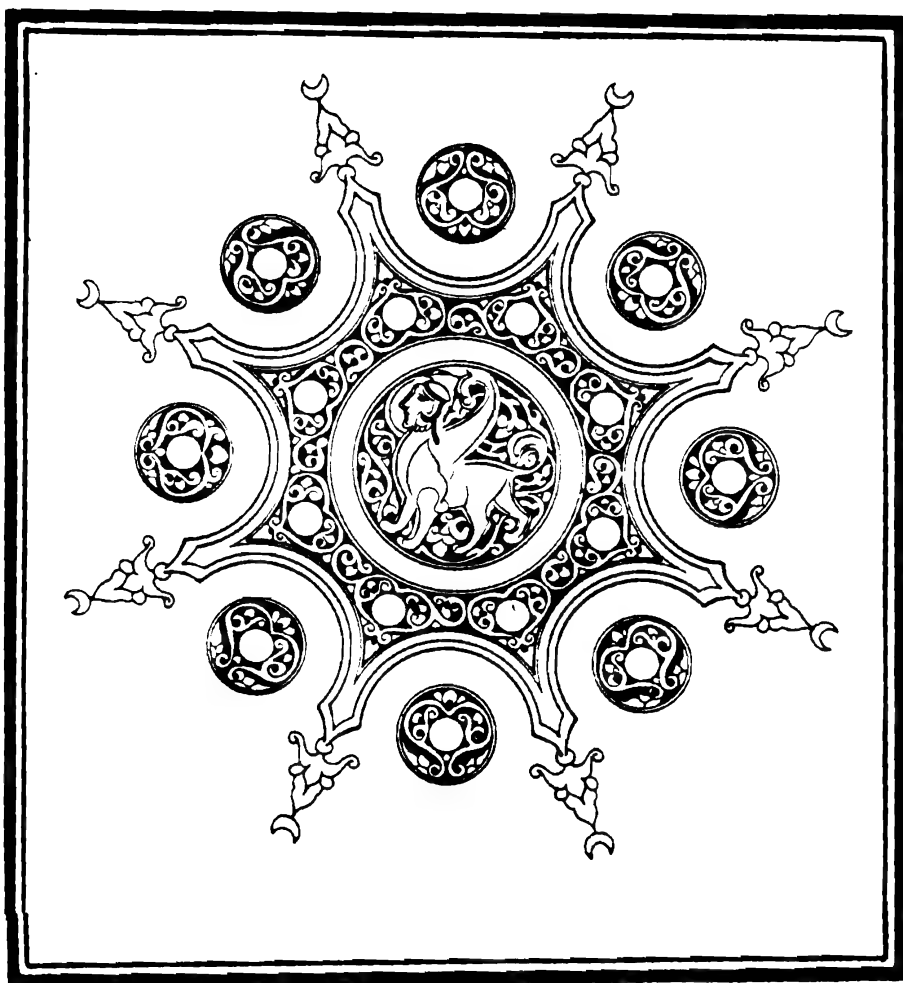
ثالثاً: تصميمات من الأشغال المعدنية في الفن الإسلامي خلال عصوره المختلفة

تم انجاز القليل من الأواني المطلوبة من الذهب والفضة من الداخل خلال تقدم عصور الفن الإسلامي .

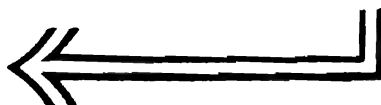
ثم تزايدت المنتجات المعدنية من البرنز والنحاس المبطنة بالنحاس الأحمر والذهب والفضة . مثل الإبريق الموصلى عام ١٢٣٢ ، والذي منه بعض التصميمات الواردة ، في هذا الجزء من الكتاب

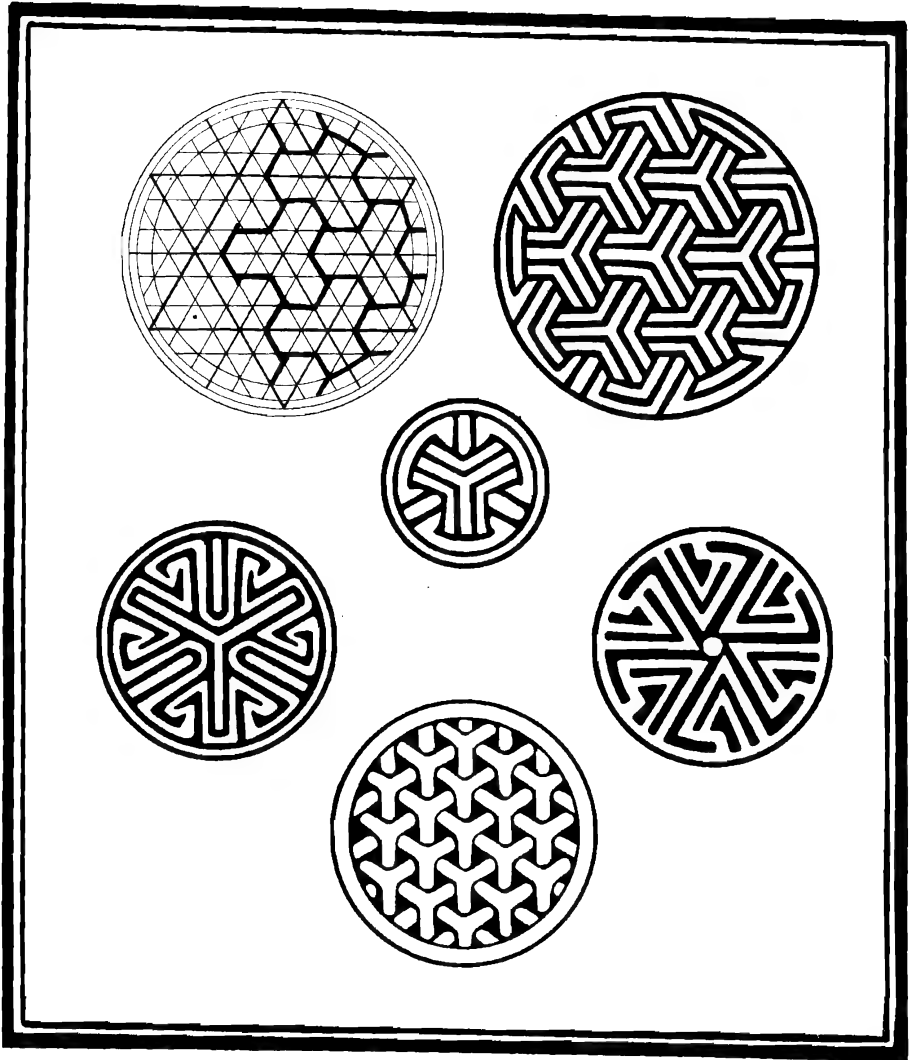


تصميمات على أواني من الفضة من أواخر القرن الخامس عشر وأوائل القرن السادس عشر
وهي توضح ما يعرف عامة بفن الأرابيسك



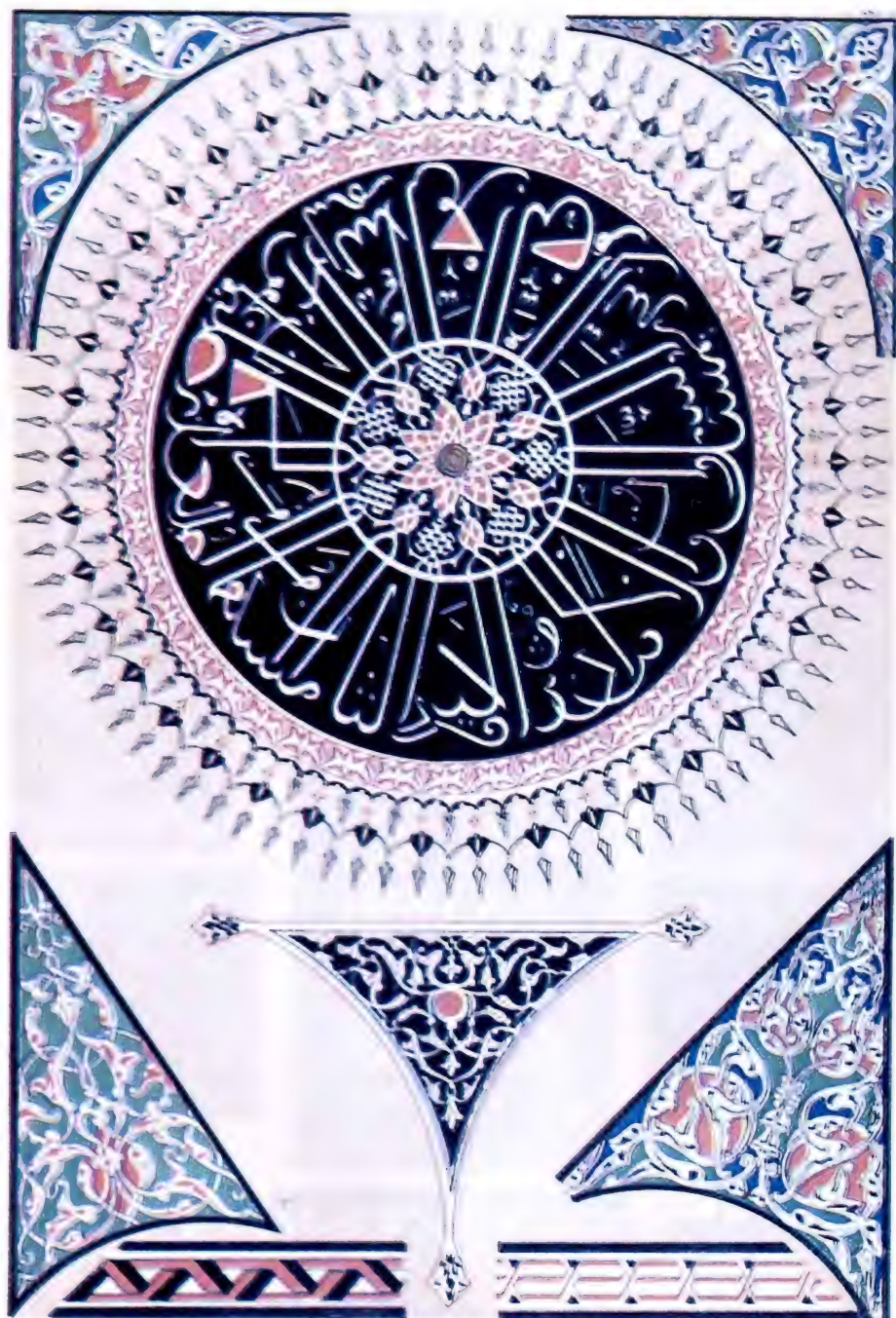
تصميم محفور على طبق معدني كبير من إيران والتصميم قائم على أساس نموذج من
ثمانى دوائر تحيط بدائرة مركزية بنفس الحجم من أواخر القرن الثاني عشر أو أوائل
القرن الثالث عشر .

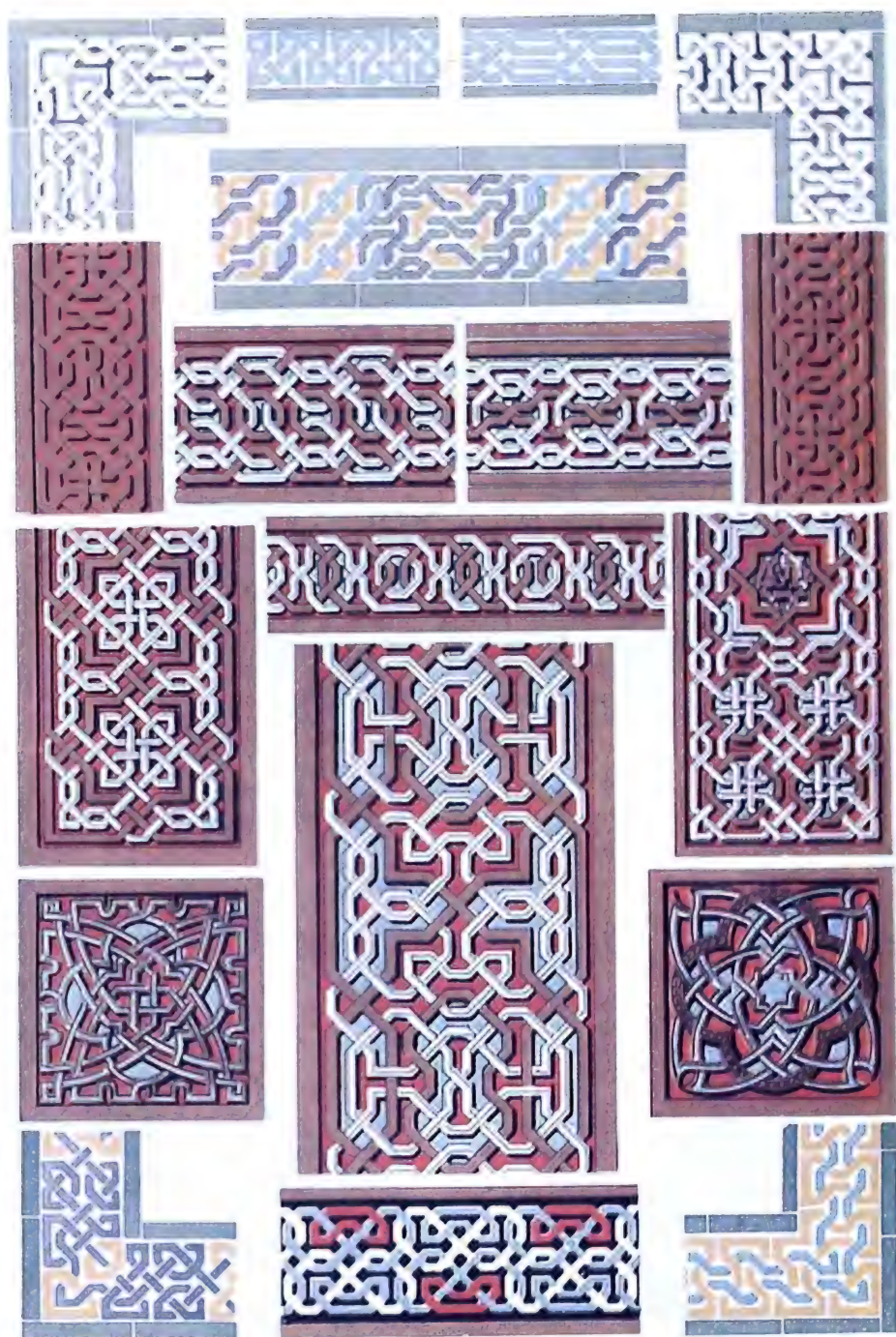




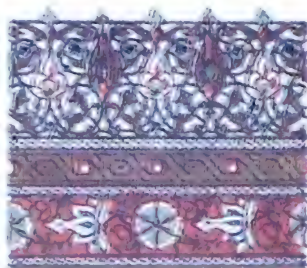
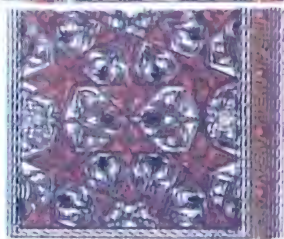
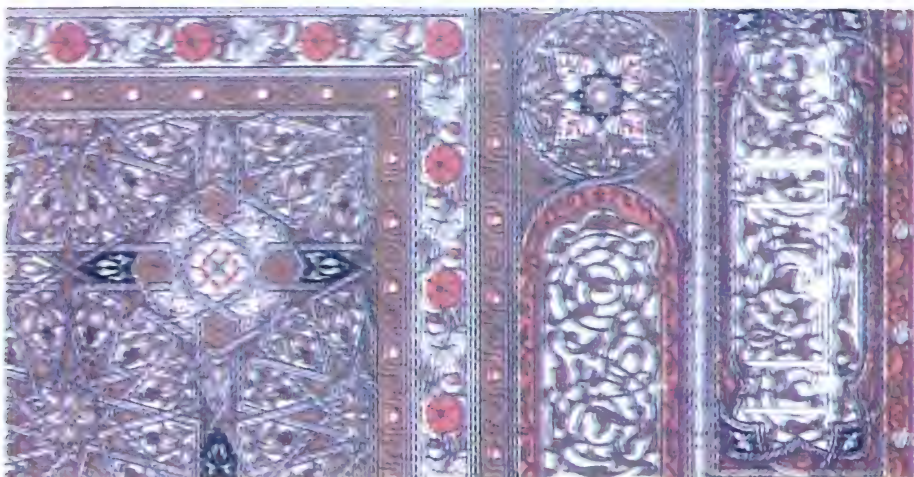
مفتاح التصميم على شكل حرف ي وتصميمات محورية والتي كانت تستعمل بكثرة كمساحات مائلة .

هذه الأمثلة جميعاً عبارة عن تصميمات محفورة أو مطعمة على أشغال معدنية من الفن الإسلامي .

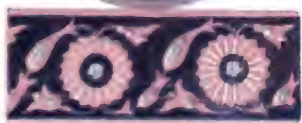
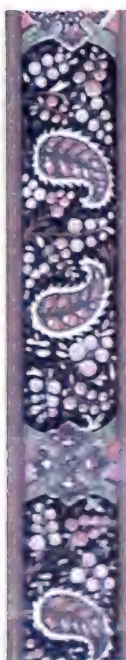






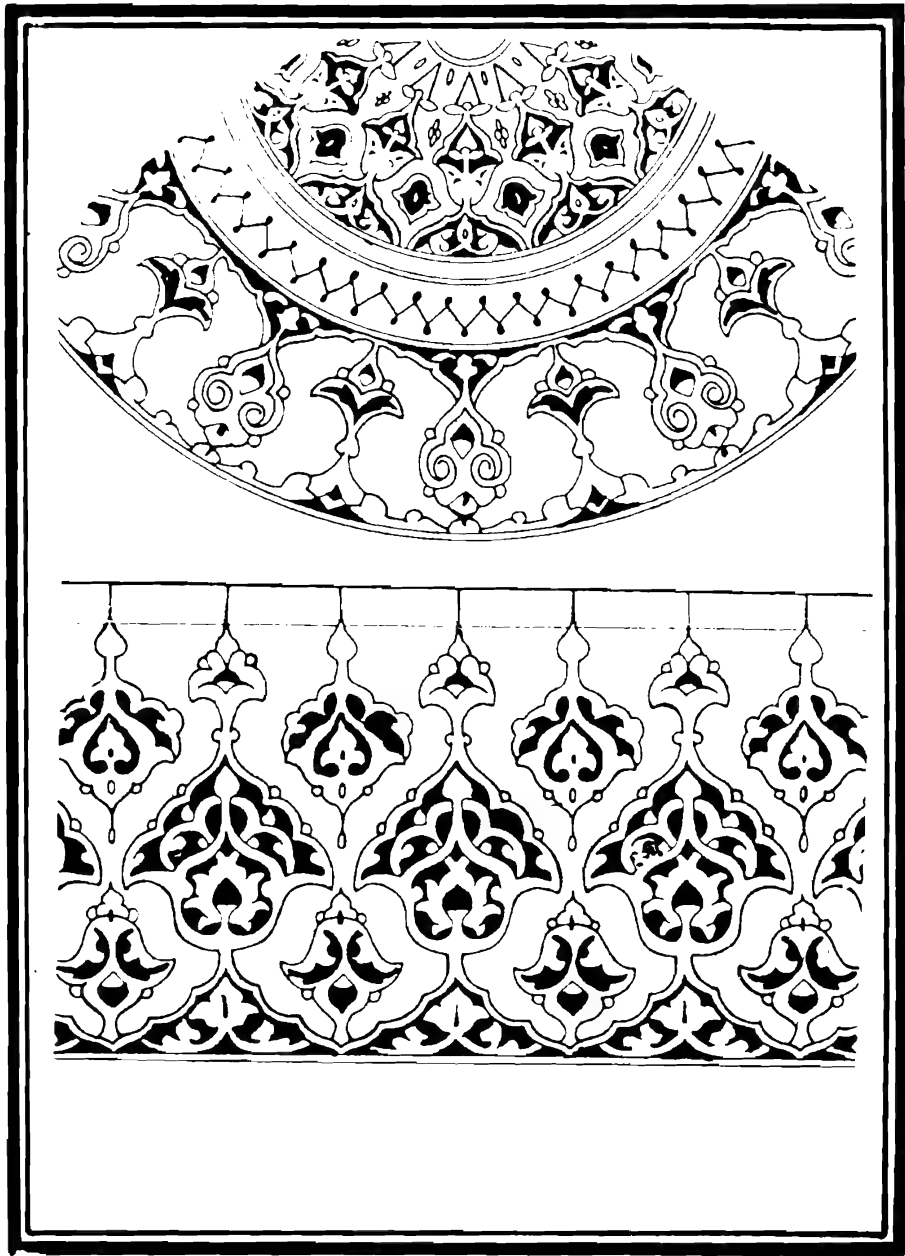




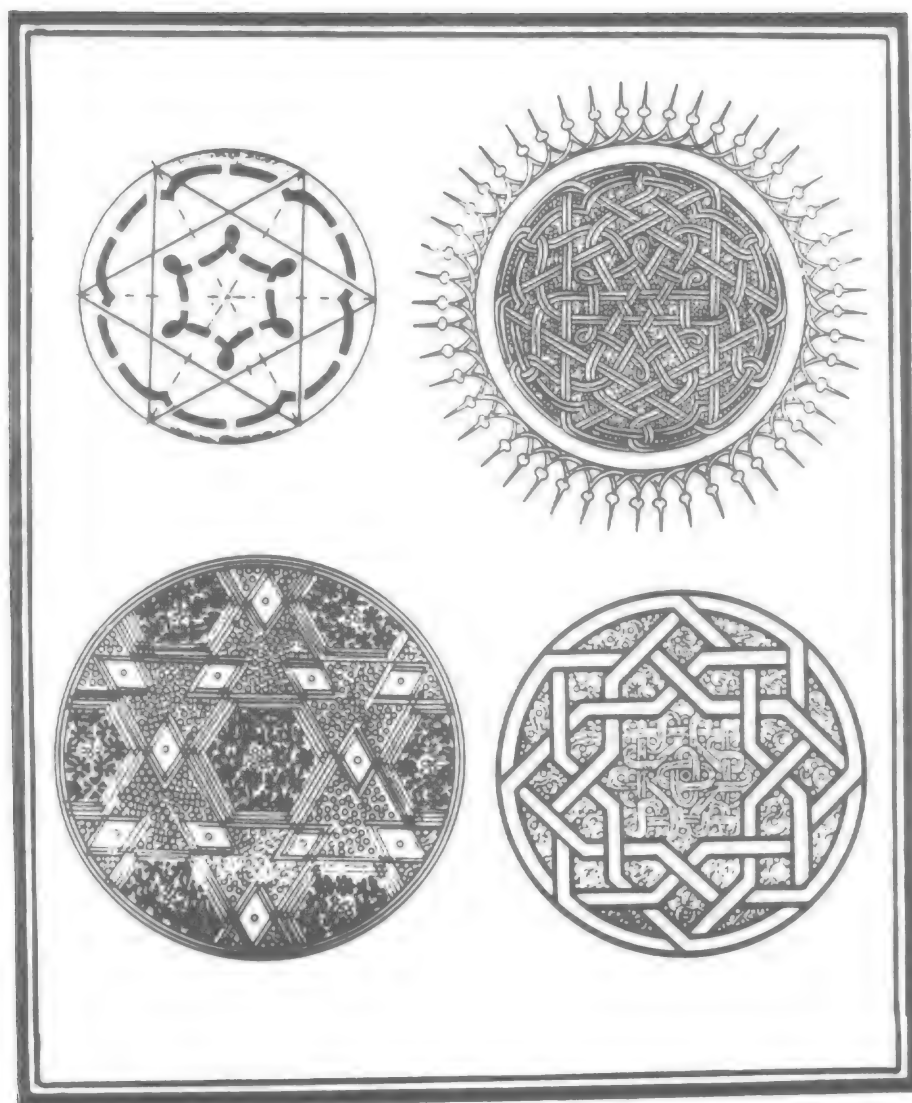




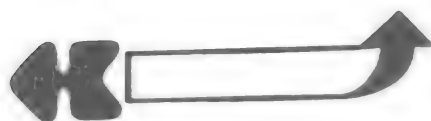


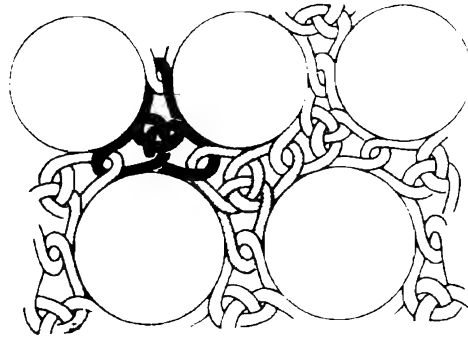
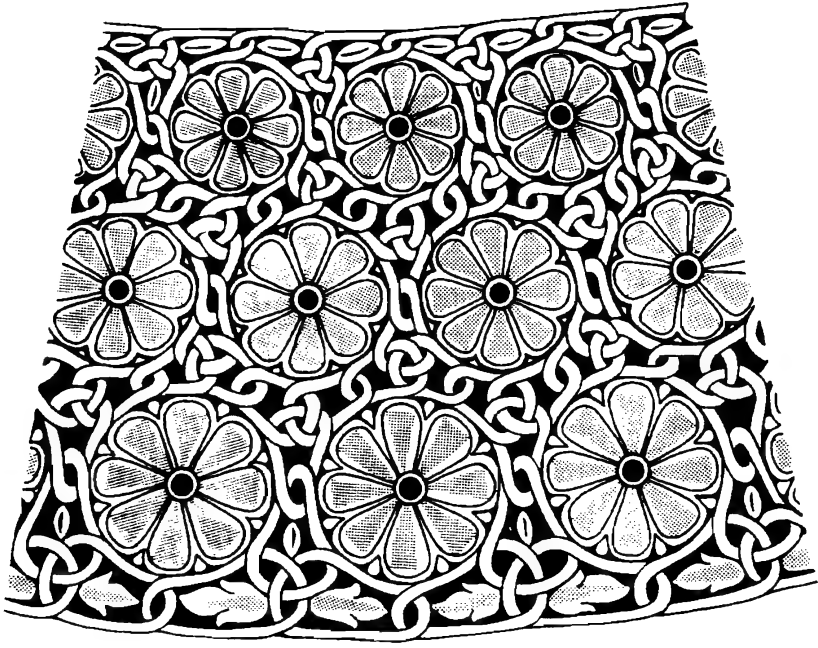


نماذج لتصميمات محفورة على طبق معدني وهي من التكرارات المتوالدة الشائعة في الزخرفة الإسلامية والتي ينشأ من تكرار الوحدة إلى جوار بعضها فراغاً مماثلاً لشكل الوحدة نفسها وهي من التصميمات المستعملة بكثرة في زخرفة الأشغال المعدنية والسيراميك سنة ١٦٠٠ م في الفن الإسلامي .

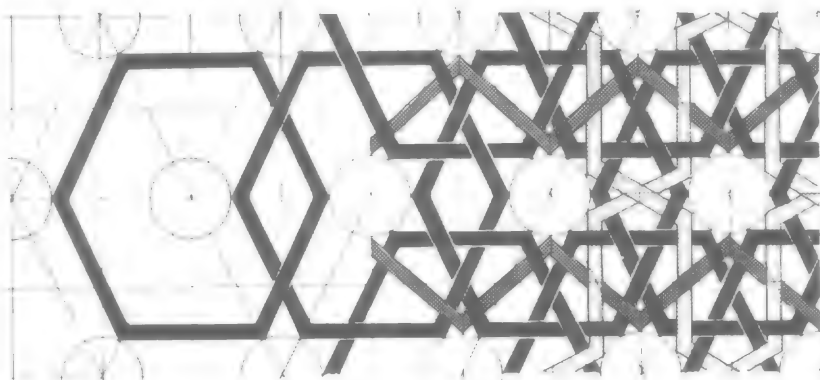
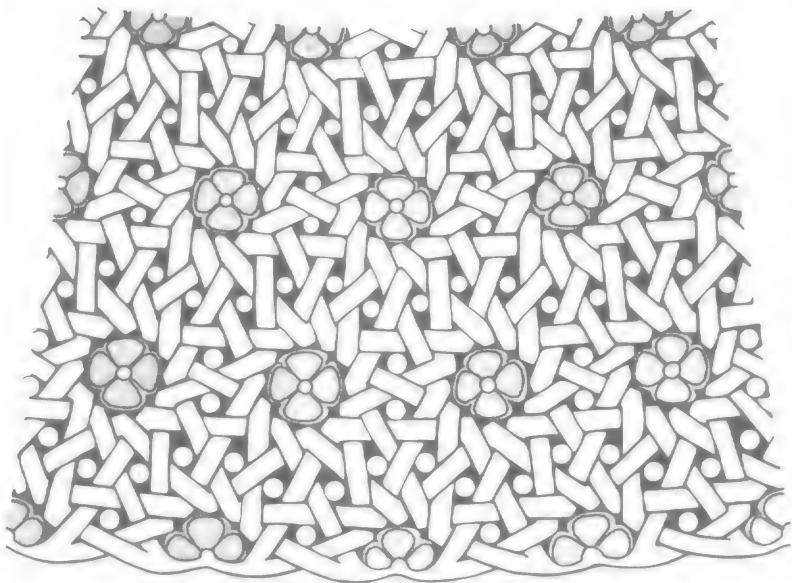


تحليل لتصميم في أواخر القرن الثاني عشر لطبق من البرونز في خراسان وإيران مع عقد البتلات مثل الفيونكة والتي تتداخل مع النجمة السداسية .

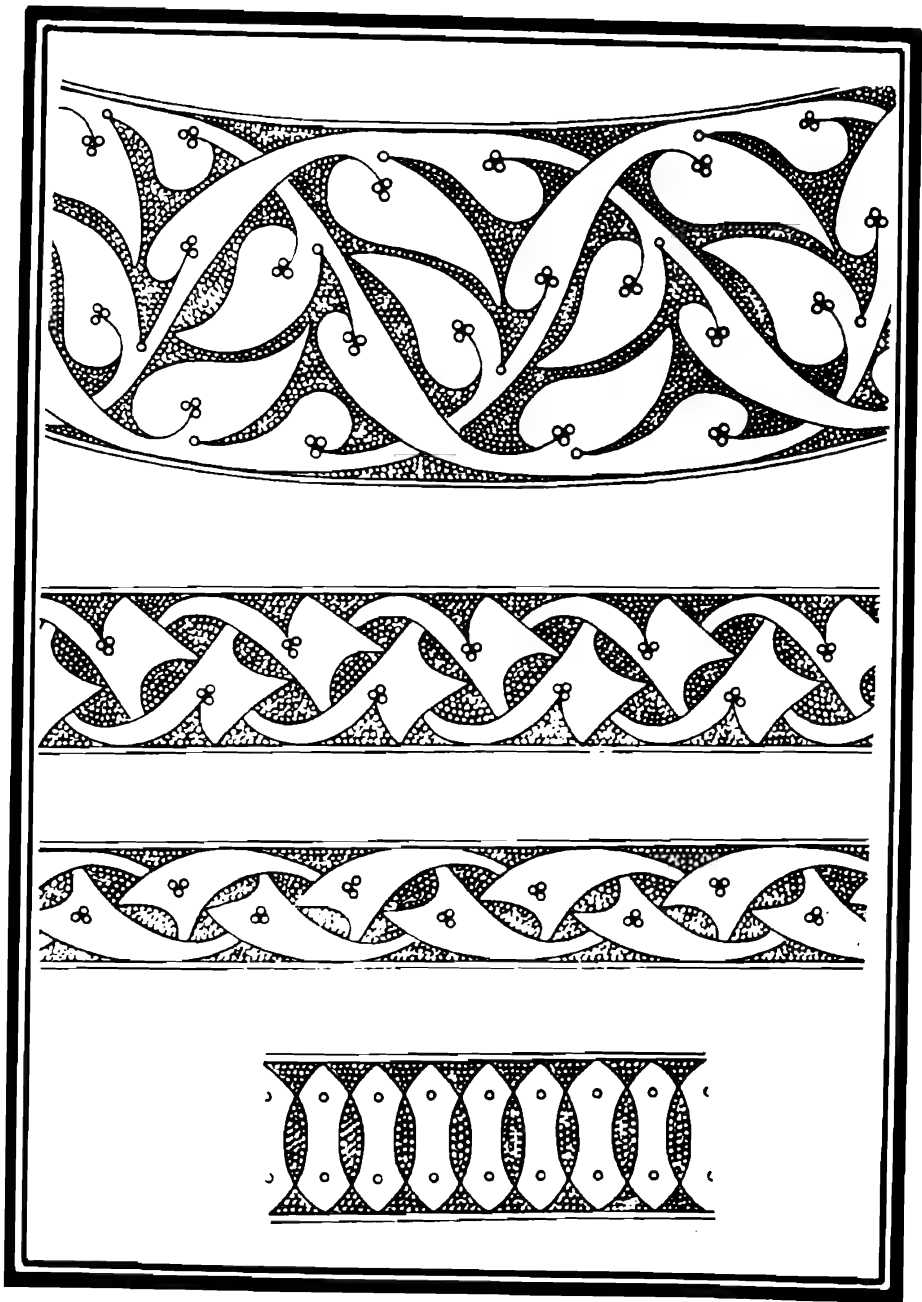




تصميمات للزخارف اللانهاية محفورة ومطعمة على مخروط لقاعدة شمعدان من
النحاس وتحيط الشرائط المتصافرة بزهرياته (Rosettes)



أشكال معدنية



تصميمات ممتدة لا نهائيا للحفر على المعادن ولشرائط وحواف وكتارات من أوائل
القرن السادس عشر العثماني . لشمعدان من النحاس .

رابعاً : نماذج لزخارف إسلامية وأعمال فنية من التصميمات الهندسية الشائعة الاستعمال في الفن الإسلام .

استعملت المبادئ الهندسية البسيطة في حضارة ما بين النهرين كما استعملت في مصر القديمة في قياس الأرض وتأسيس الأبنية . وقد طور الإغريق هذه المعلومات ودونت في مدرسة الحساب بالاسكندرية وأبقت الكتابة على هذه المعلومات وانتشرت على نطاق واسع وأصبحت ذات قيمة كبيرة للعالم العربي مع القرن الثامن .

وأصبحت الهندسة ذات أهمية كبرى في العالم الإسلامي حيث تميزت الأشكال والمجسمات المشيدة بالرمزية والقوانين العامة المنظمة للكون وفلسفة المعنى .

ففى فن العمارة كان التحفظ شديد التمسك بالمبادئ الهندسية . ففى المسطحات والواجهات كان يبدو التناسق والنظام ، والذى ميز الفن الإسلامى أجمع وفى قاعدة الزخارف الهندسية فإن الزخرفة تغطى السطوح الداخلية تماماً بهيكل هندسى مع ترك مسافات تملأ بتصميمات داخلية من الزهور والأوراق .

وأدى الترابط الوثيق بين الهندسة وعلم نظام الكون والرمزية إلى أن بعض العلماء اتجهوا إلى قراءة كل من الفلسفة العقلية والدين والمعنى المحتوى فى كل من التصميمات النهائية والشبكية المفترضة التى لا بد أن تكون قد تأسست عليها هذه التصميمات الهندسية البديعة .

ومن البديهي أن التصميمات الهندسية لا بد أن ترتكز على نظام شبكى . وقد اكتشف أن هناك نظام تكسر فيه القاعدة الشبكية إلى وحدات بعضها والتى تتكرر فى تسلسل منتظم . وهى طريقة عملية ومفيدة لبناء نماذج هندسية منتظمة احدى مميزاتها أن عدد الوحدات المتماثلة داخل المساحة التى ستزخرف

يمكن تحديدها بتقسيم المساحة أولاً على سبيل المثال إلى مربعات أو أشكال سداسية بنفس الحجم وداخل كل من هذه الأشكال ينقش شكل هندسى والذي يستخدم كقاعدة للشبكة التى يرسم عليها نموذج الوحدة .

وكل وحدة متصلة من جميع جوانبها مع وحدات مماثلة أخرى لتشكل التصميم .

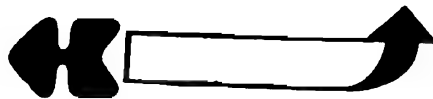
والميزة الأخرى لهذا النظام أن التصميمات يمكن توسيعها أو اختصارها على أساس العلاقة النسبية بين الأشكال الهندسية .

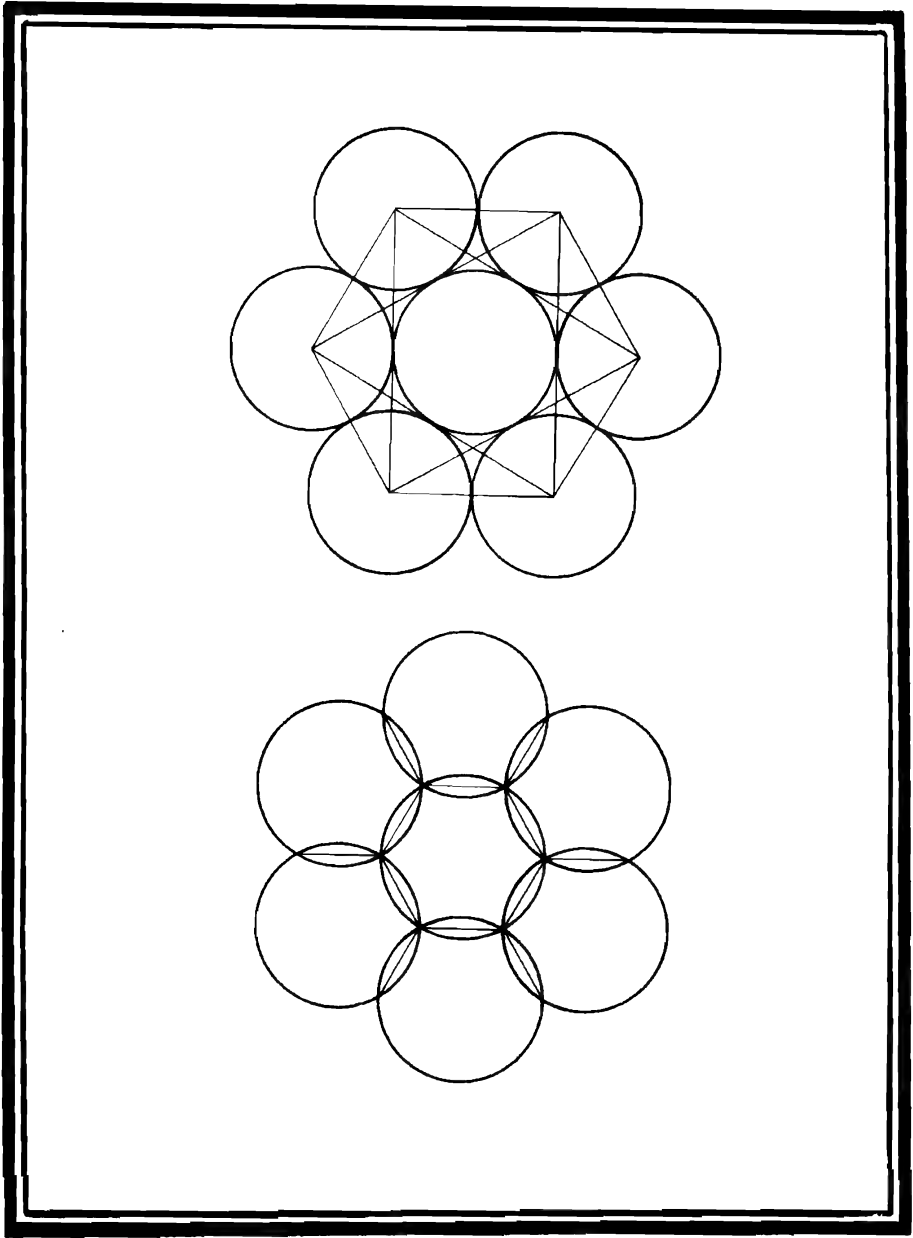
وقاعدة رسم التصميمات الهندسية بسيطة جداً فهى لا بد أن تبنى فقط بمسطرة وبرجل ومبادئ العمليات الهندسية المحددة لرسم المثلثات والمربعات والأشكال السداسية والنجمية الخ . وسيصبح من السهل جداً بعد ذلك رسم وتوسيع التصميمات .

وبتكرار هذه العمليات ومن خلال تقسيمات أكثر وإضافة الخطوط المستقيمة والمنحنية يمكن دائماً الحصول على التنوعات اللانهائية فى التصميمات وطالما وضعت الشبكة الأساسية فهناك مجال متسع للتجربة الشخصية .

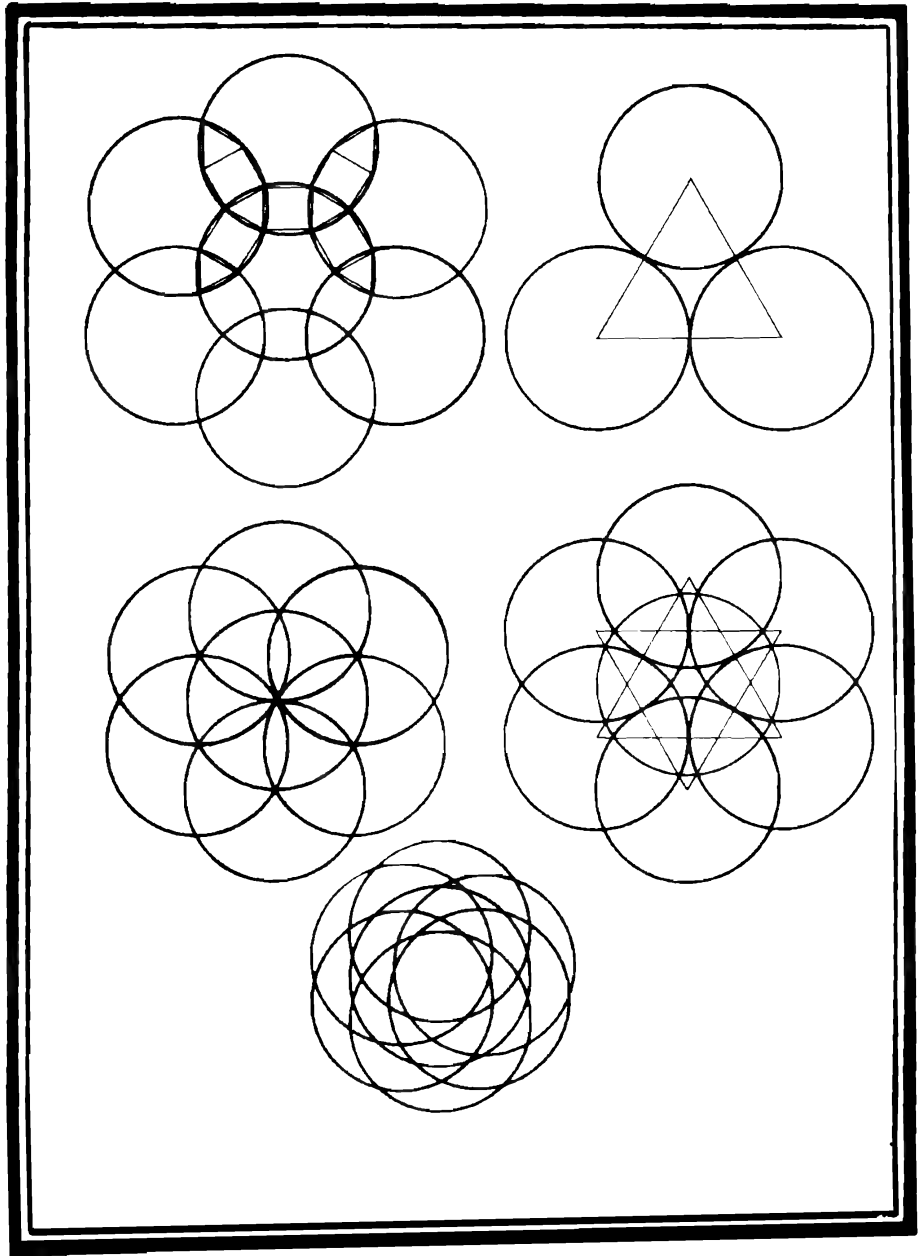
ومع أن هذه التصميمات تبدو دائماً على درجة عالية من التعقيد فليس هناك خفايا أو أسرار فكل الذى تحتاجه عبارة عن اقتراب بمسافة معقولة ويد مستقرة ولا شئ غير ذلك .

وأفضل طريق لتفهم النماذج الهندسية هو أن تقوم برسمها بنفسك .

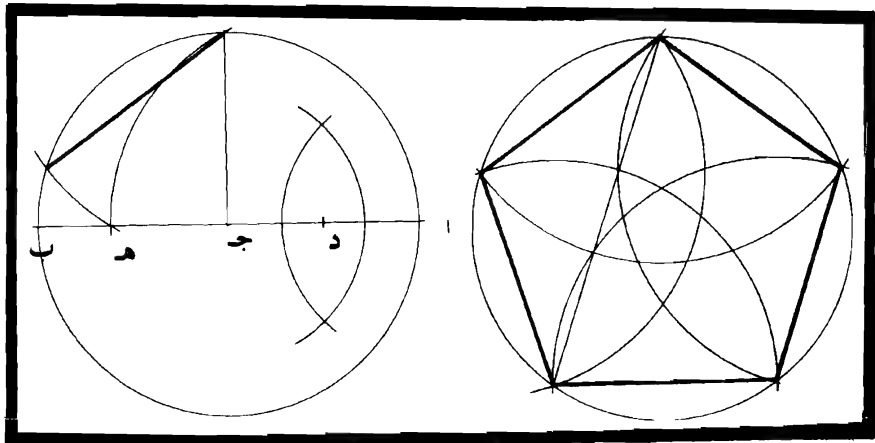




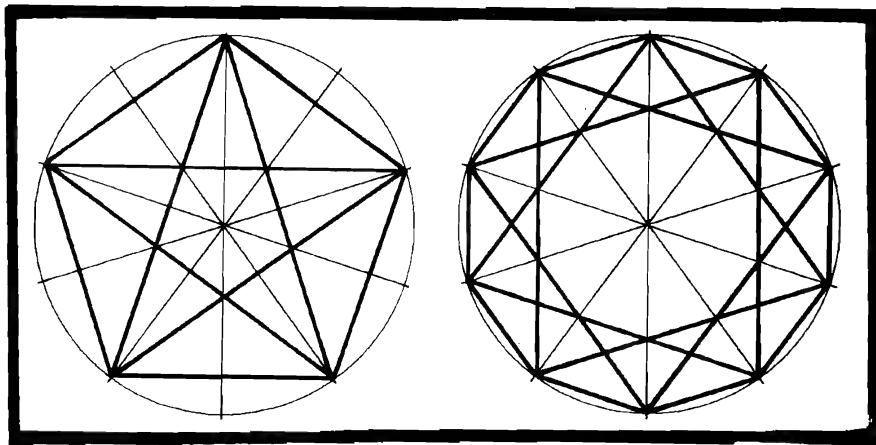
الدائرة المحاطة بست دوائر من نفس الحجم ينتج عنها نموذج أساسي لمسدس . هذا التصميم
للدوائر الست شائع الاستعمال في الفن الإسلامي في كلتا الحالتين اما بحالته القائمة أو
كشبكة لعمل نماذج أخرى عليه .



عندما تتخطى الدوائر الخارجية على الدوائر الداخلية تنتج تشكيلات هندسية متناسقة مختلفة بيئات متعددة هندسيا وزخرفيا . وقد اكشف ذلك في الفن الإسلامي واستعمل بكثرة ودقة وإبداع في زخرفة السطوح المتنوعة .



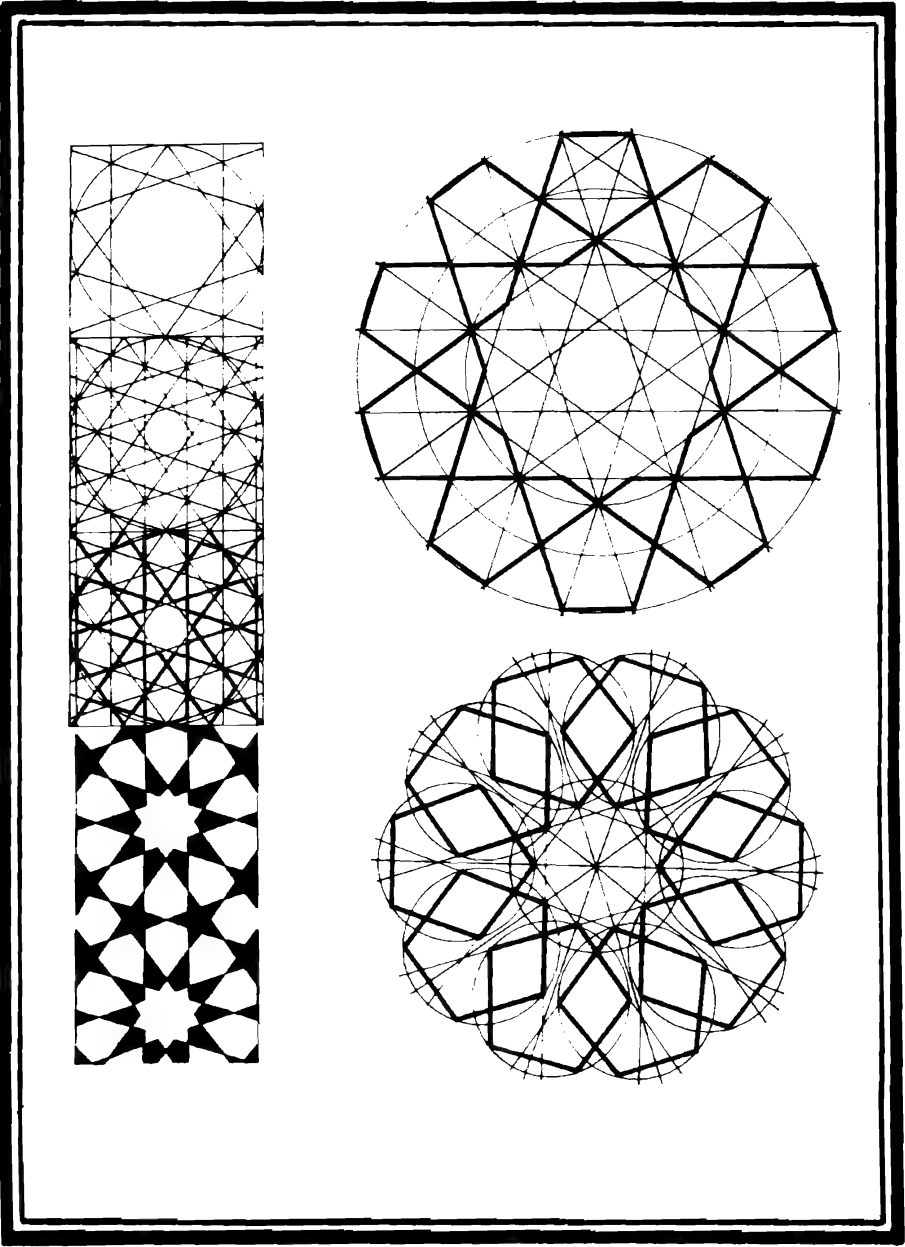
لرسم مخمس داخل دائرة ينصف نصف القطر ا في نقطة د وبالارتكاز في نقطة د
وبفتحة = د ج نقطع ج د في نقطة هـ وبالارتكاز في نقطة ج وبفتحة = ج هـ اقطع محيط
الدائرة في نقطة و فيكون ح و مساويا لضع من اضلاع الخمس اكمل رسم الخمس
بتقسيم محيط الدائرة إلى خمسة أجزاء متساوية كل منها بطول ح و .



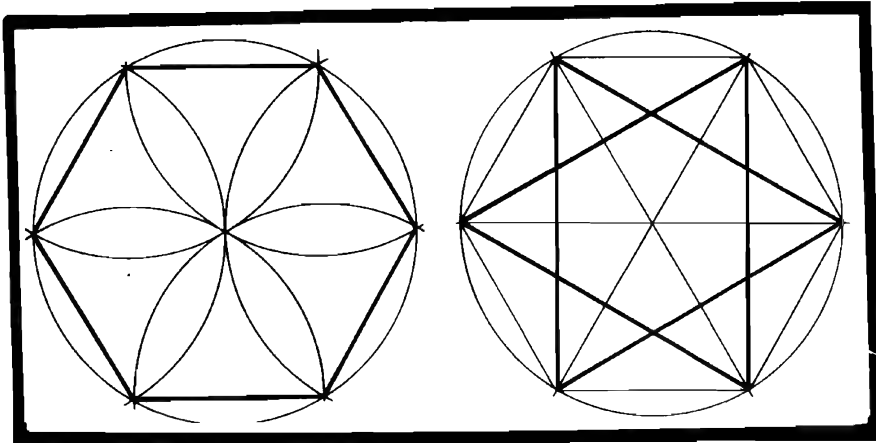
الخمس ورسم النجمة الخماسية .

المعشر والنجمة العشارية .

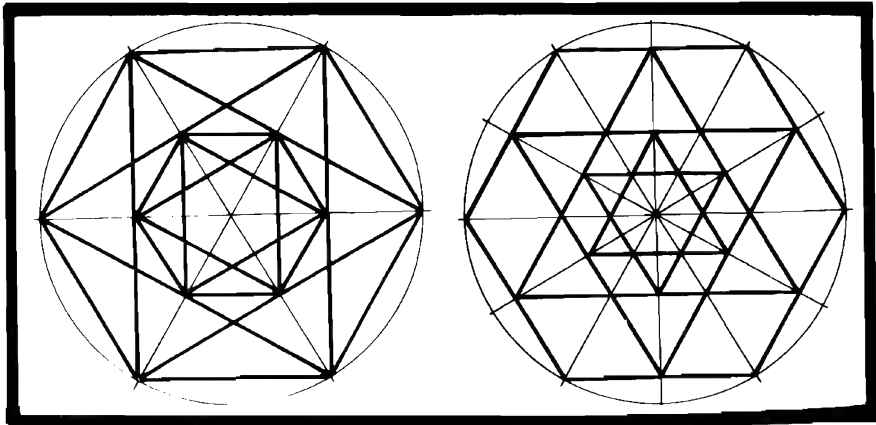
استعملت بعض الإنشاءات والخواص للمخمس والمعشر والنجمة الخماسية
والنجمة العشارية في التصميمات الهندسية وقد أعطى الخمس بتشكيلاته المتعددة قيمة
عالية للزخرفة الإسلامية المشهورة في العالم الإسلامي أجمع .



الشريط على اليسار يمثل تكراراً لوحدة أساسها النجمة العشارية لها وشبكة تتألف من خطوط متوازية تسير في خمسة اتجاهات وبوضعها ضمن مربع فلن تتكرر هذه الوحدة بالعرض ، مثل هذه التصميمات الزخرفية الشائعة في الفن الإسلامي تقوم على أساس امتداد الخطوط للنجمة العشارية .

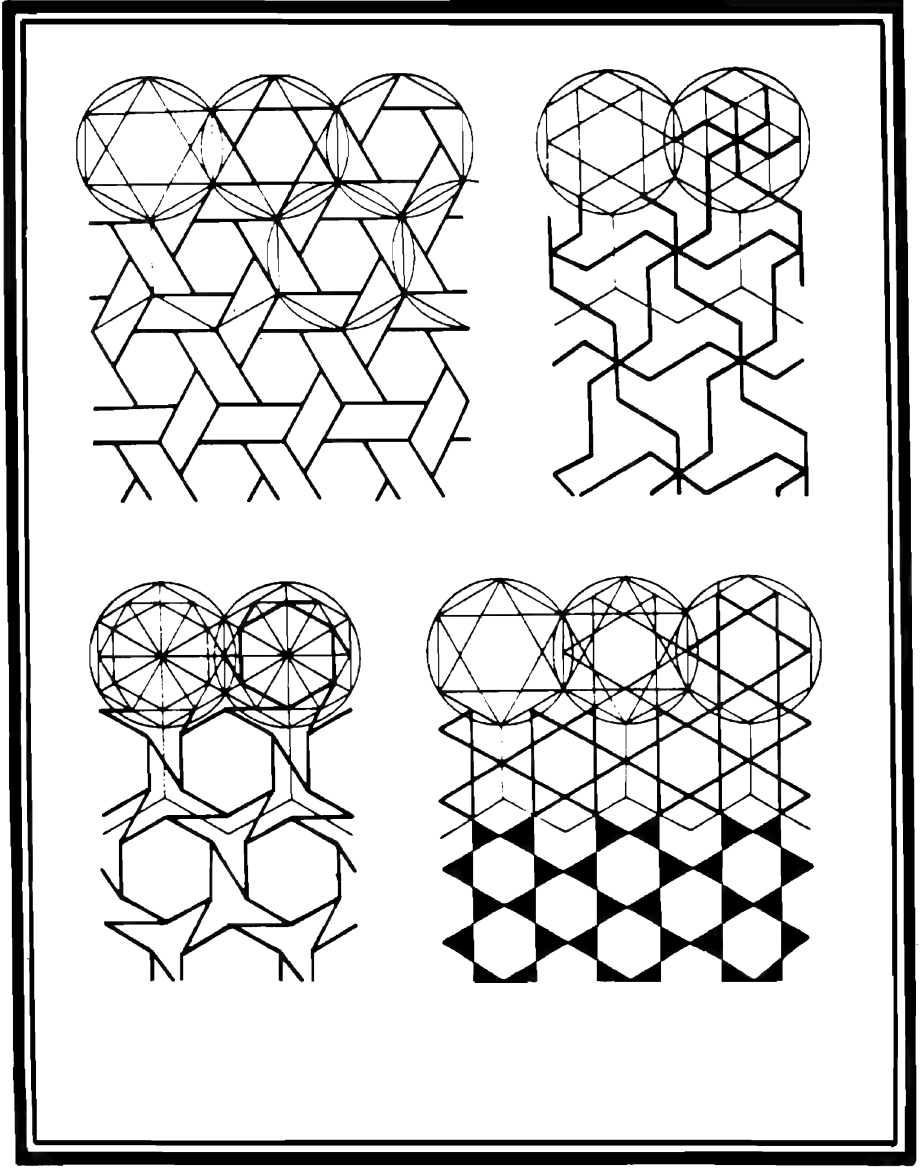


وعند توصيل النقط المتبادلة مع بعضها بخطوط مستقيمة ينتج مثلثان بواسطتهما معا تتكون النجمة السداسية .
 يمكن تقسيم محيط الدائرة الى ستة اجزاء متساوية بواسطة نصف قطر الدائرة وعند توصيل الست نقط التي على المحيط مع بعضها بخطوط مستقيمة ينتج المسدس .

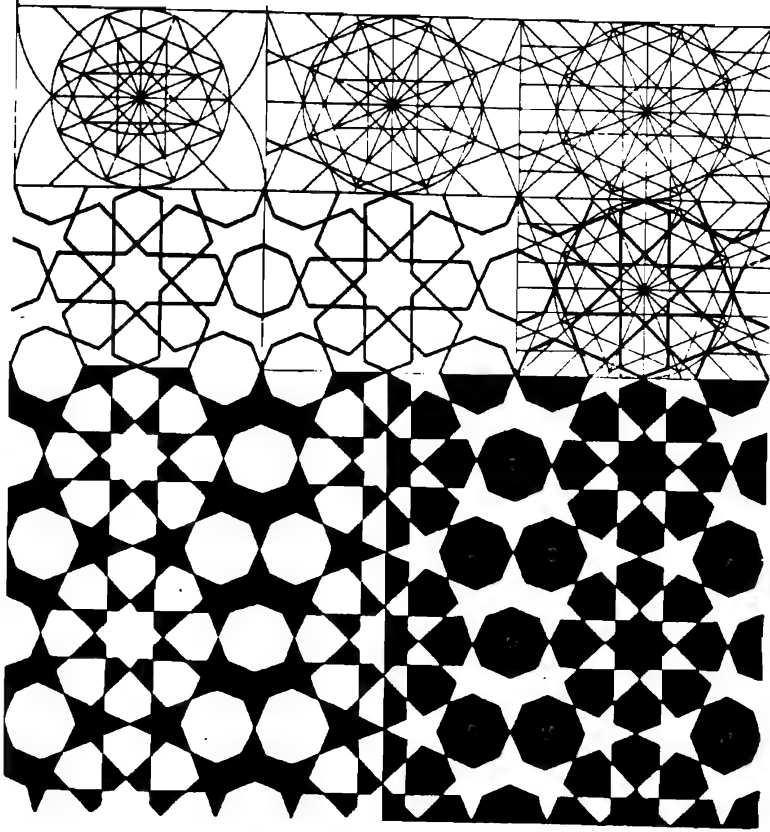


وعندما نرسم النجوم المركزية من مركز الشكل السداسي تكون النسبة بين ارتفاع المسدس وقاعدته ١ : ٢ والنسبة بين القطر والارتفاع للمسدس تكون ٣ : ٢ .
 النسبة بين كل من أقطار المسدس المار على النجمة السداسية المتمركزة المرسومة من أركان المسدس ١ : ٢ .

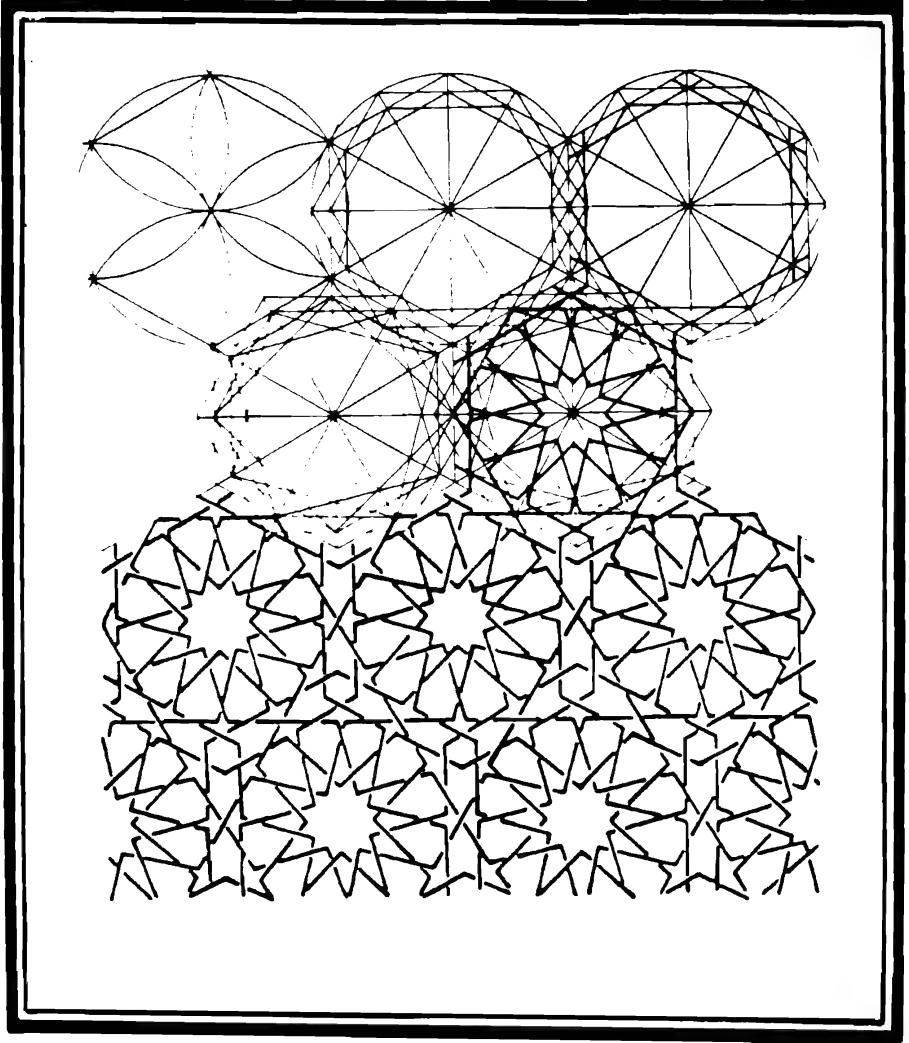
بعض الإنشاءات والخواص للشكل السداسي والنجمة السداسية مستعملة في تصميمات هندسية . وهو من أهم الأشكال الهندسية في الفن الإسلامي .



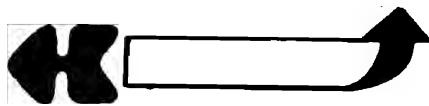
استعمل استعم شكل المسدس نفسه كوحدة متكررة عكسياً . وهي من أكثر الوحدات شيوعاً كقاعدة للنماذج التكرارية وكثير من التصميمات الظاهرة بشخصية مختلفة رسمت على أساس شبكة المسدس .

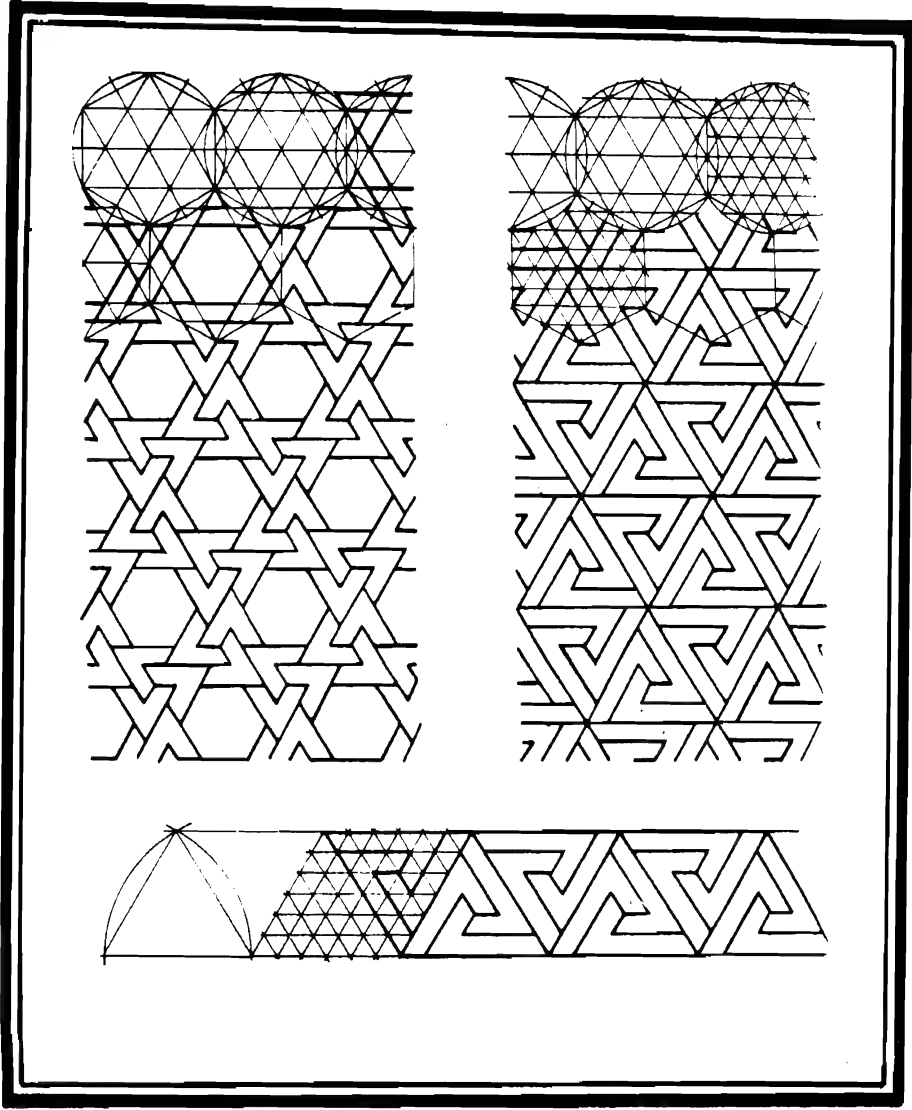


ترتكز الوحدة التكرارية هنا على نفس الشبكة الأساسية للمشمن ولكن بوضعها داخل مستطيل . هذه الطريقة تسمح غالبا إلى إتساع غير محدود للتوزيع . وقد طورت التكرارات الناتجة في الفن الإسلامي بطرق مختلفة لخلق التوزيع الفني للتصميمات .



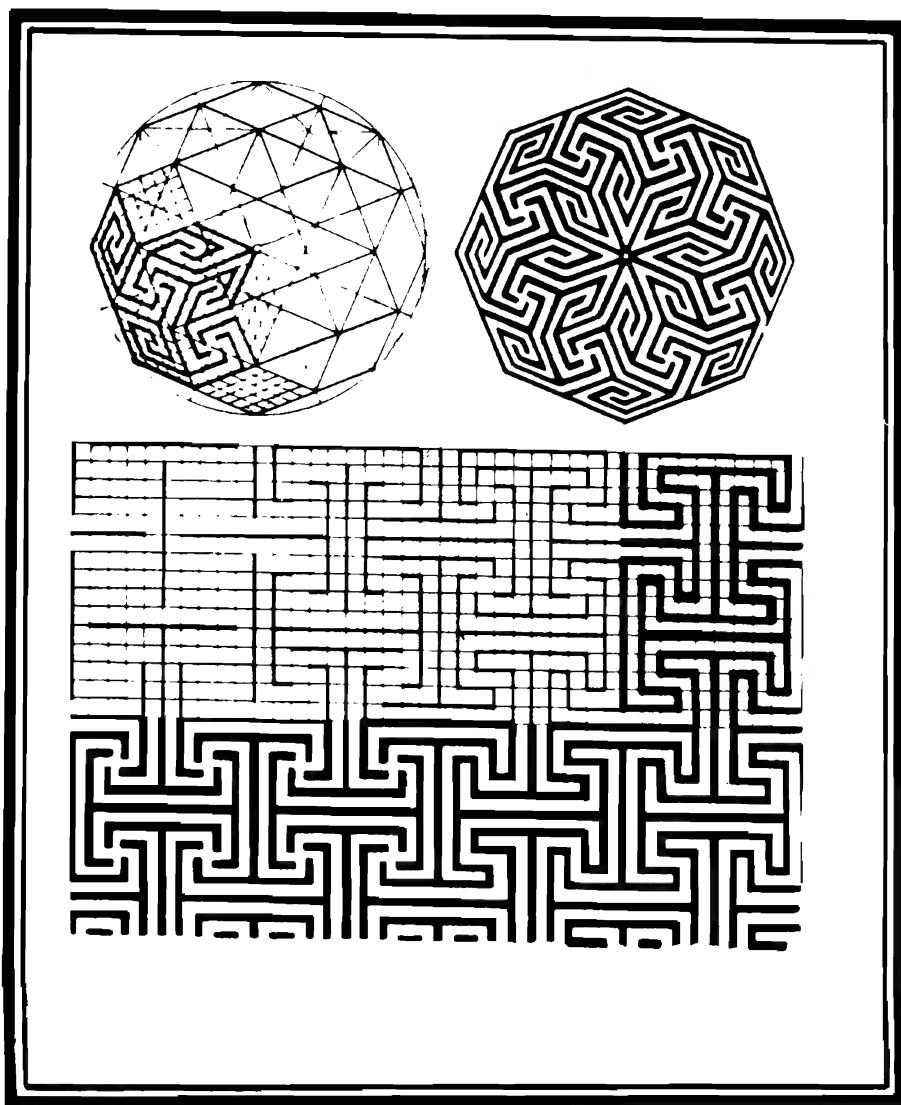
الوحدة التكرارية لهذا التصميم مبنية على مرحلتين ، في الخط العلوى المسدس ذو
الإطار المزدوج قائم على مسدسين ، في الخط الثانى ترسم النجمة على شبكة من ثلاثة
مربعات .



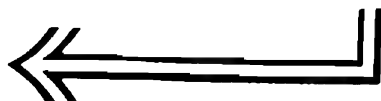


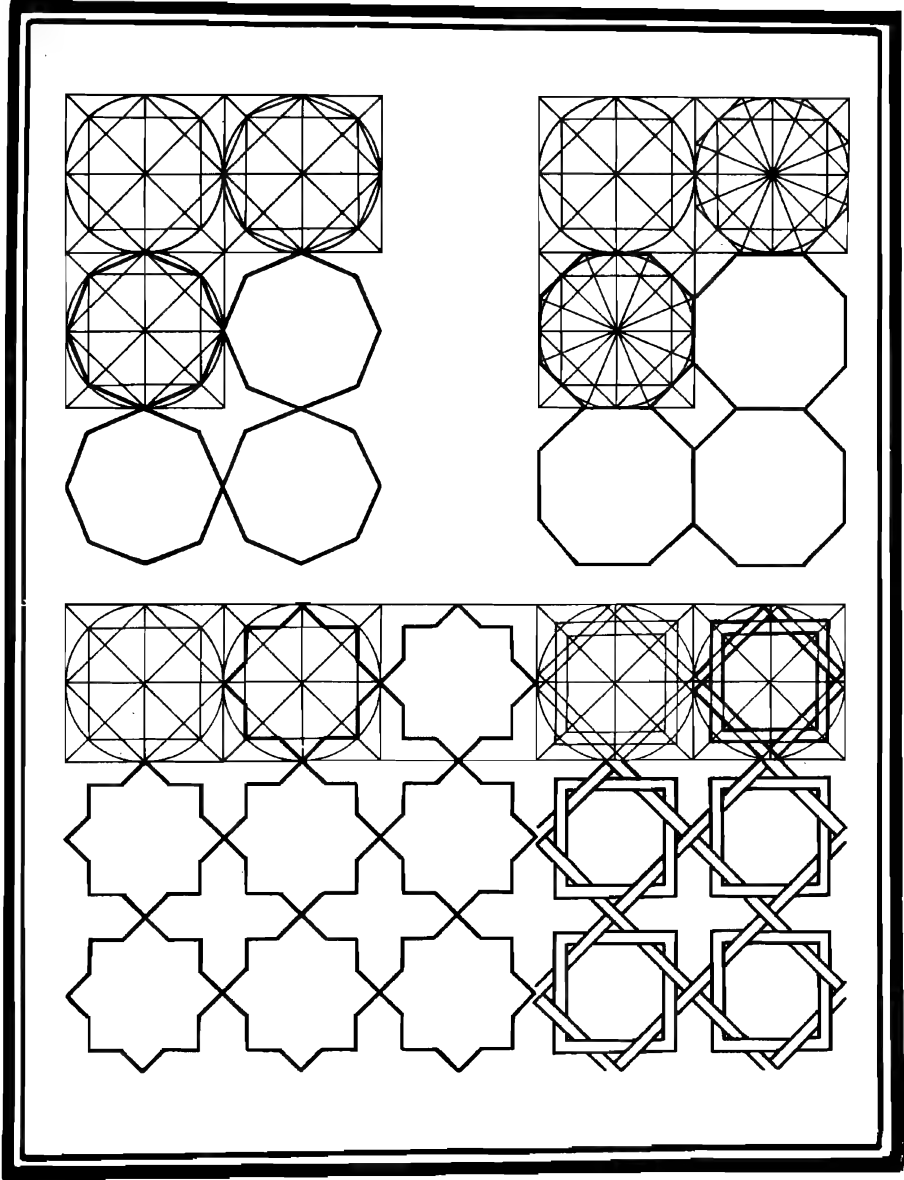
هذه التصميمات ممثلة من مجموعة هائلة من التصميمات الإسلامية القائمة على أساس الشكل السداسي .

التصميم على اليمين يثبت أنه يمكن كذلك رسم هذا النموذج الزخرفي على شبكة من المثلثات مثلما في الكنار السفلي .



نماذج المفتاح من أصل قديم وليست مقصورة فقط على الفن الإسلامي ويمكن
رسمها على طرز متنوعة من الشبكات الهندسية ويتضح أمثلة لذلك في هذا الشكل .

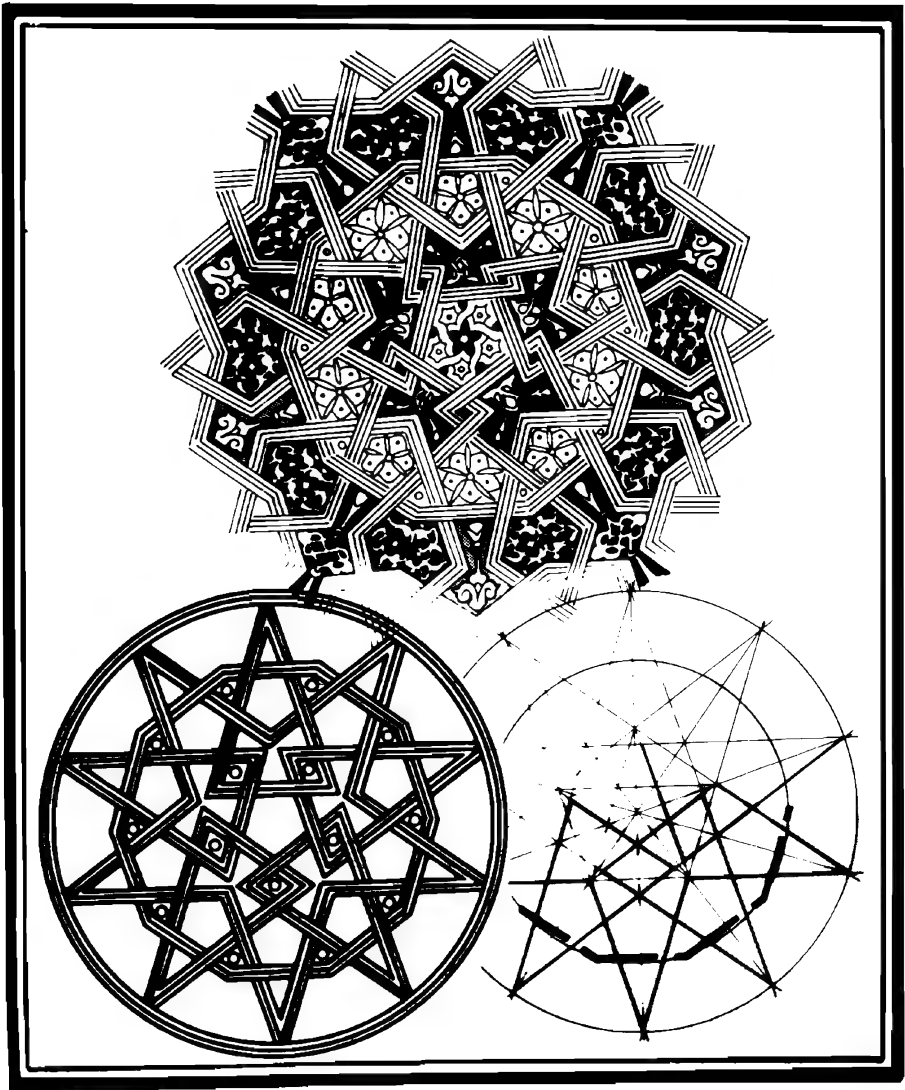




تصميمات هندسية تغطي تماماً المساحات الداخلية وبطريقة عمل الاطار تتزايد الأشكال وغالباً تملأ بموتيفات أخرى مثل أوراق النبات المثلثة (Leaf scrolls) ومن احدى طرق إخراج مثل هذه الأعمال من الإطارات تستعمل الوحدات المكررة على شبكة هندسية

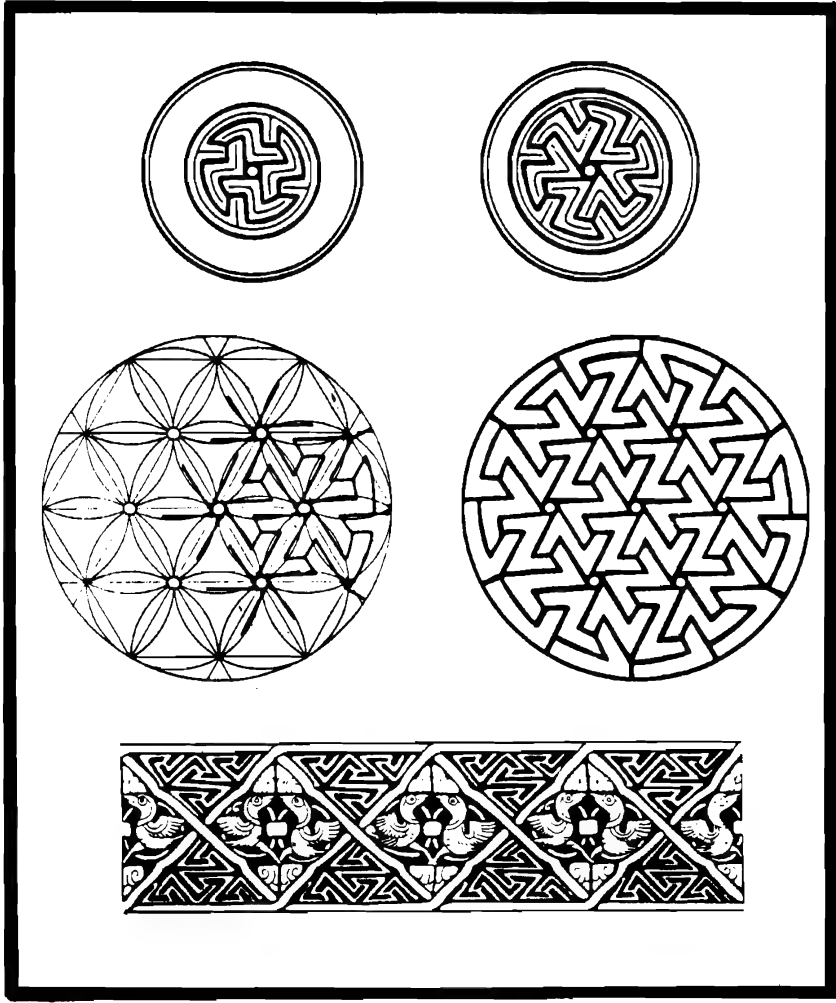
هذه الأمثلة للتكرارات البسيطة للنموذج الزخرفي

رسمت على أساس شبكة المستطيل .



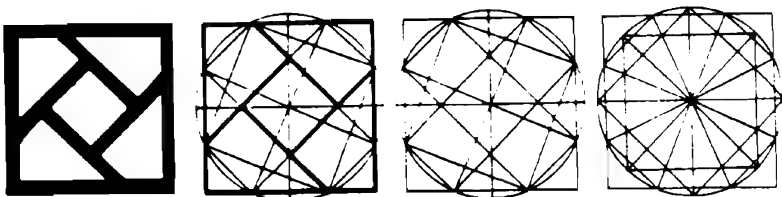
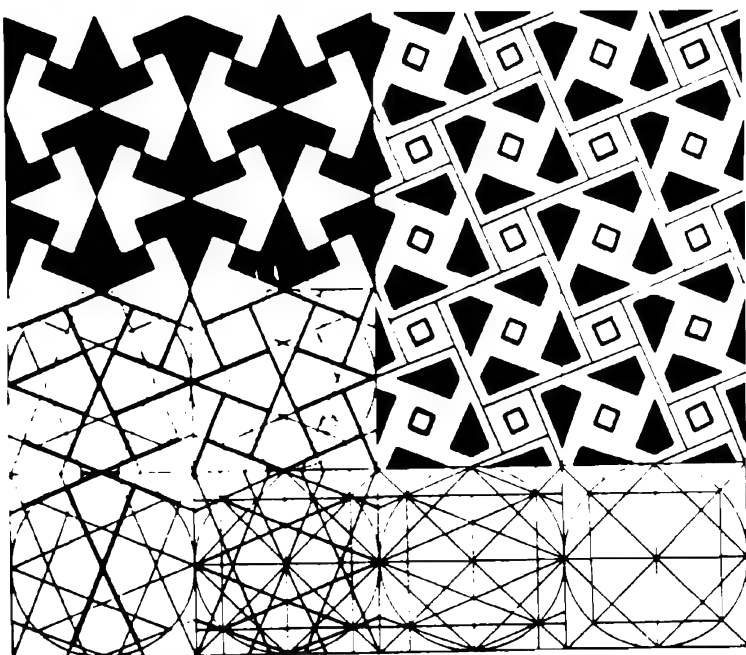
تصميمان قائمان على أساس نفس شبكة النجمة العشارية .

التصميم العلوى للشكل بطريقة الاطار للتصميم على جلد مزخرف بطريقة الحفر
 لجلدة كتاب من القرن الخامس عشر في تركيا والتصميم السفلى لقطعة تفصيلية من
 زخرفة لمقدمة القرآن الكريم المكتوب في مصر .



كنارات محفورة ومطعمة من صندوق كتابة نحاس أسفل . يظهر هذا الطراز للتصميم المستعمل لملء الفراغات والأشكال الدائرية أيضاً أو المخرورية مأخوذة أيضاً من موضوعات لأشغال معدنية . توضح كيف يمكن عمل التصميم بحيث يدور حسب الشكل الخارجى .

والشبكة التى على أساسها يقوم الدوران الكبير موضحة فى وسط اللوحة .



في أعلى اللوحة تصميم دوراني منشأ كوحدة فردية على أساس شبكة المستطيل في أسفل عند استعمال هذا التصميم كنموذج مكرر خطوط شبكته (الموضحة بدون الخطوط الإنشائية ، في الثلاث مربعات الأخيرة) تسمح لتنوعات مختلفة للتصميم الذي يرسم كما هو موضح بمطالين .

خامساً : تصميمات متنوعة من الورقة المطوية (الملفوفة) (The leaf scroll motif)

يتم غالباً تكرار تصميم واحد وهو الورقة الملففة أكثر من أى تصميم آخر خلال التصميمات التالية .

وفي جميع تنوعات أشكاله لا يعد كثيراً عن النباتات الطبيعية .

وهى عادة تتواجد فى الفن المصرى القديم فى التعبير الرمضى عند انحصار عروة مركزية بين اثنين من البتلات المنحنية وأصبحت اكتشافاً لواحد من أكثر مافى العالم شهرة من التصميمات وفى الداخل تصميمات للنخيلة .

وعند قطعها إلى النصف وإلحاقها بدوران حلزوى أو متموج (وهذا يرجع أيضاً إلى الفن المصرى) فإنه يصبح تصميماً زخرفياً أكثر دوراناً . وإذا وضعت إلى جوار بعضها مع الحواف الداخلية والإطارات والعقود التى هى أيضاً من تصميمات قديمة مشهورة وتصميم الحلزون والورقة الملففة فى متناول اليد للأغراض الزخرفية التى يبدو أنها لا يمكن أن يخلو منها أى طراز من الطرز الفنية .

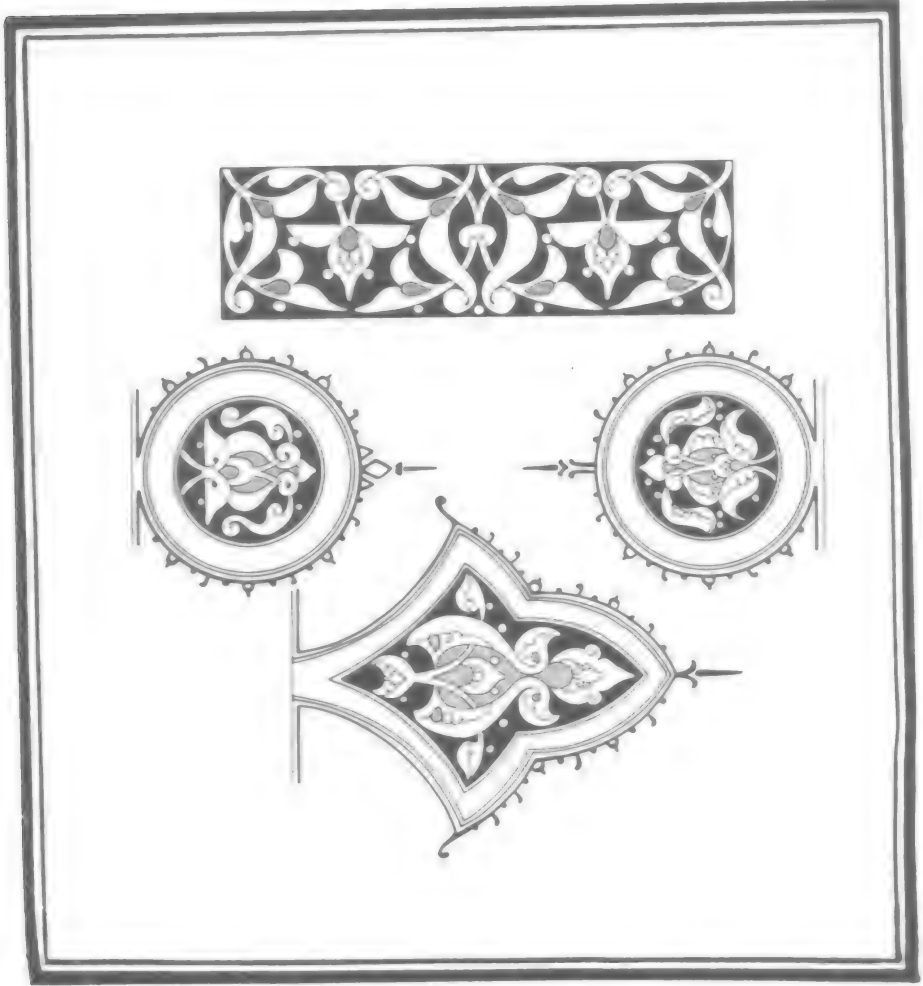
فالكثير من تصميمات الأقمشة وورق الحائط فى وقتنا المعاصر تتناول واحدة أو أخرى من هذه التصميمات وقد رأينا أن التأثير بالموقع المتوسط للعالم الإسلامى من أحد العناصر التى حددت شخصية الفن الإسلامى .

والتأثرات الأخرى أتت من الشرق . أولاً : الامتناع عن رسم الأشخاص . وثانياً طراز أسيا الوسطى ثم أخيراً حضارة بين النهرين .

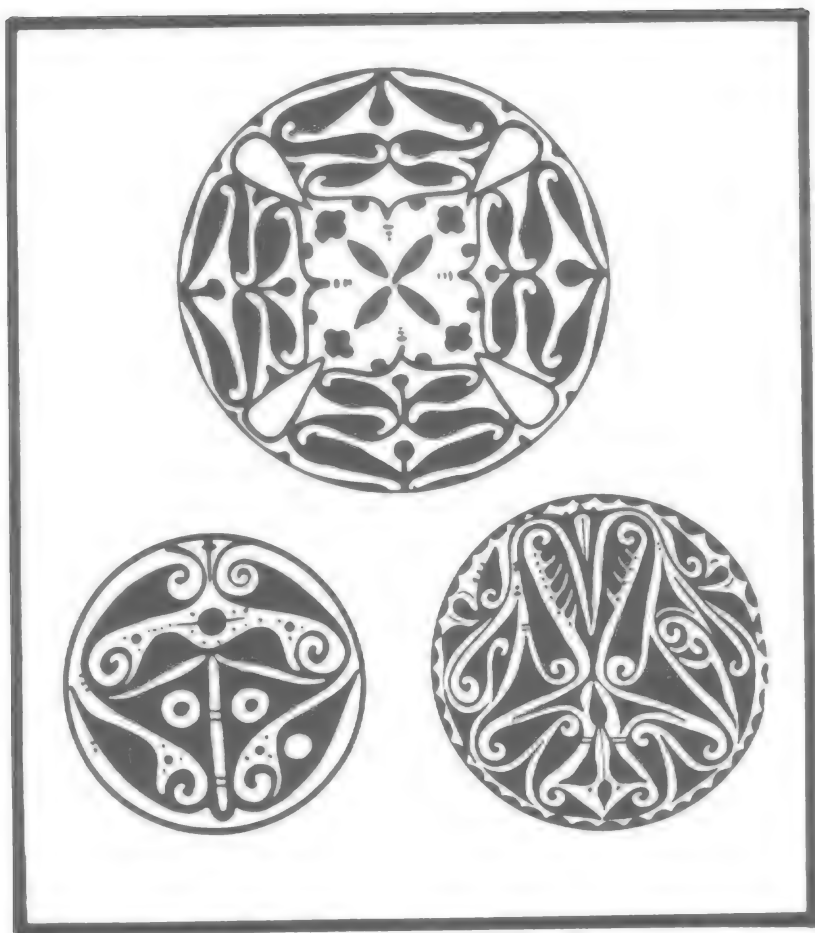
ومع الصلة القديمة بالصين أضيف الكثير من تصميمات الزهور إلى الفن الإسلامى .

وتسترعى انتباهك موهبة فذه تتمثل بتلقائية فى الخط العربى وفن العمارة وخاصة فى الاستعمال المميز للتصميمات الهندسية . جنباً إلى جنب مع الاتجاه الروحانى والفلسفى للفن الإسلامى .

وقد انتج المسلمون الحرفيون نتائج مذهلة في قاعدة القوانين الهندسية البسيطة والتصميمات التقليدية الشائعة التي أخرجت بجمال ورونق .
وتعتبر الصورة الأخاذة لفن الزخرفة الإسلامية بالنسبة للمصمم والحرفي بمثابة الاقتدار والموهبة ودقة الامتياز التي نفذ بها هذا الفن .

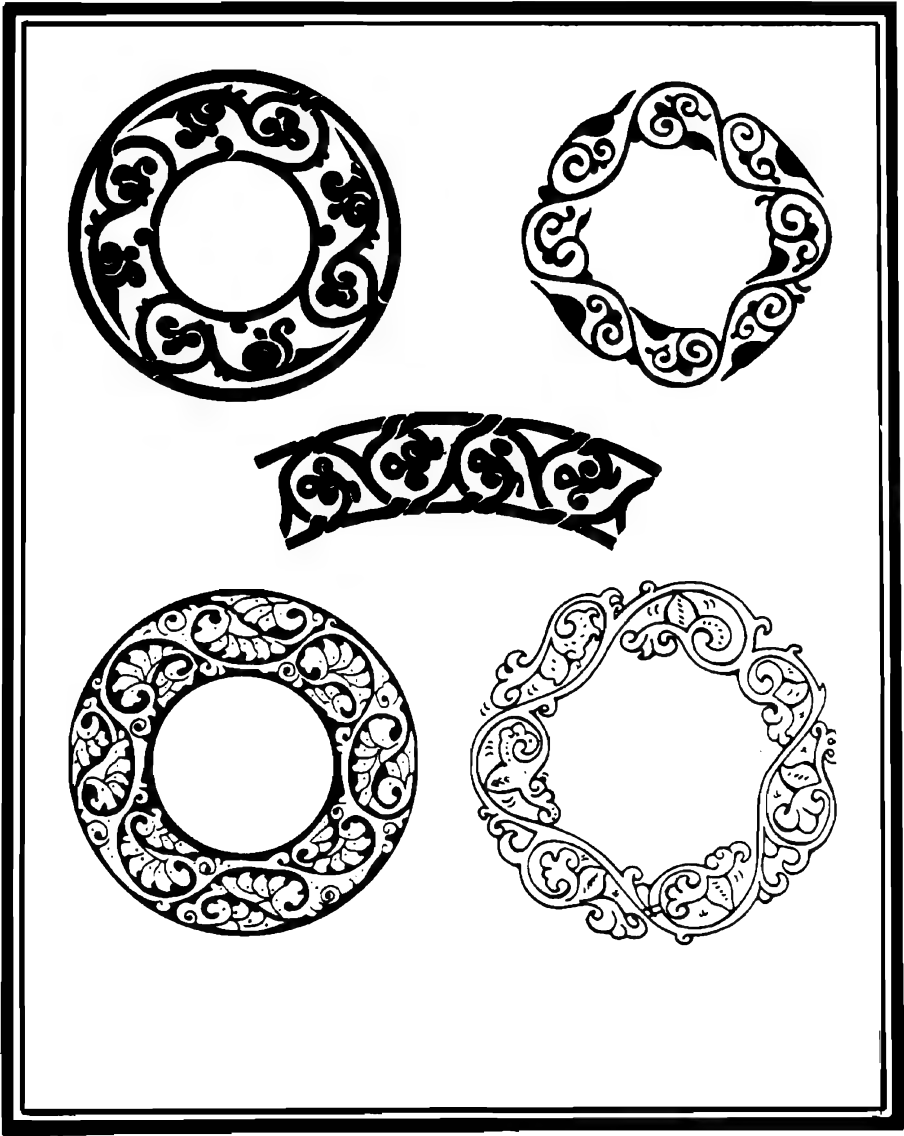


زخارف مأخوذة من المصاحف في القاهرة عام ١٣٠٤ توضح طراز لورقة النبات
الملتفة مكونة أساسا من أوراق النخيل والتي عرفت بفن الأرابيسك .

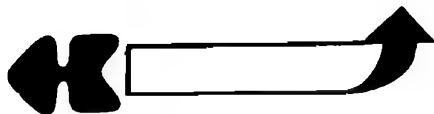


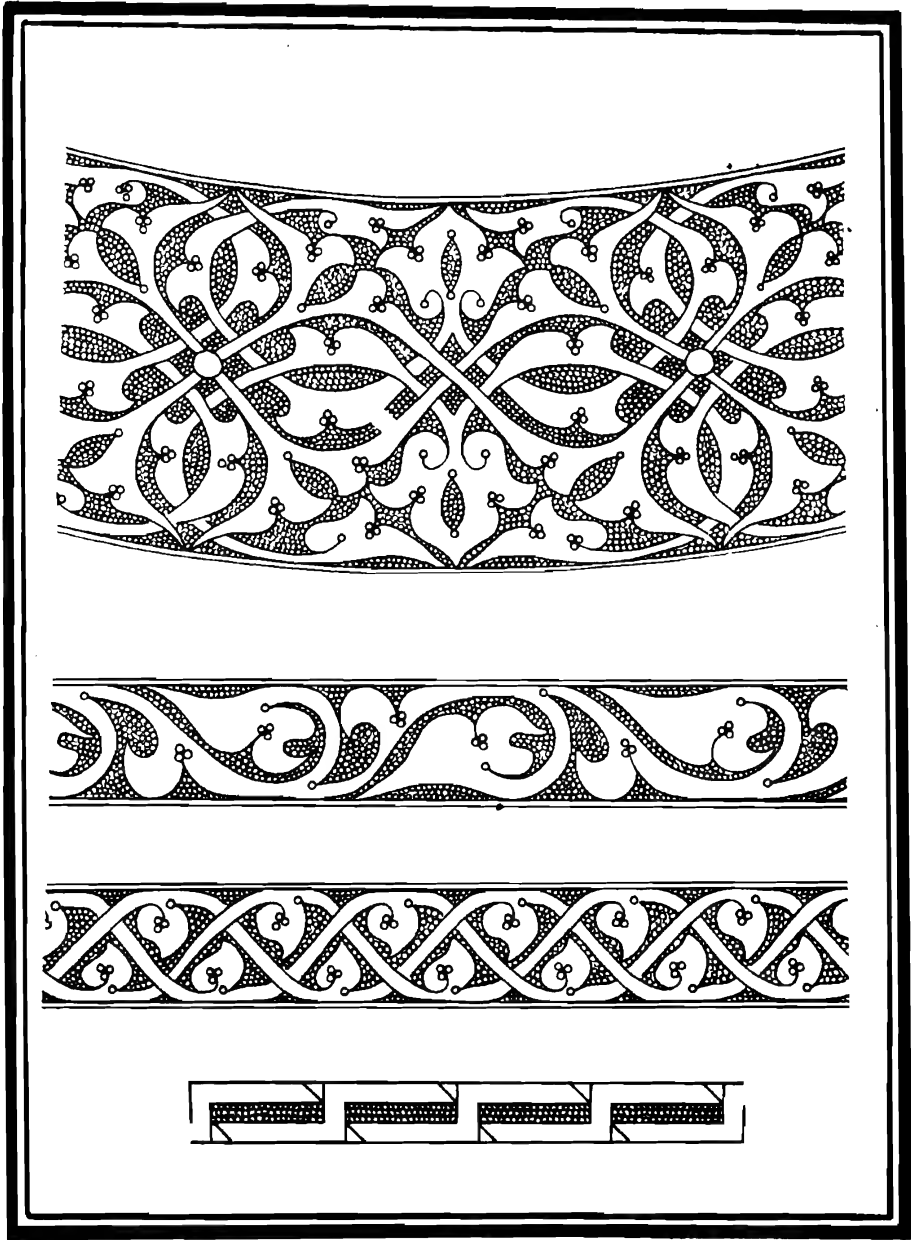
تصميمات رسمت في القرن التاسع والقرن العاشر لأواني خزفية من العراق نفذت
من النخيلة المسلوكة والمتداخلة .



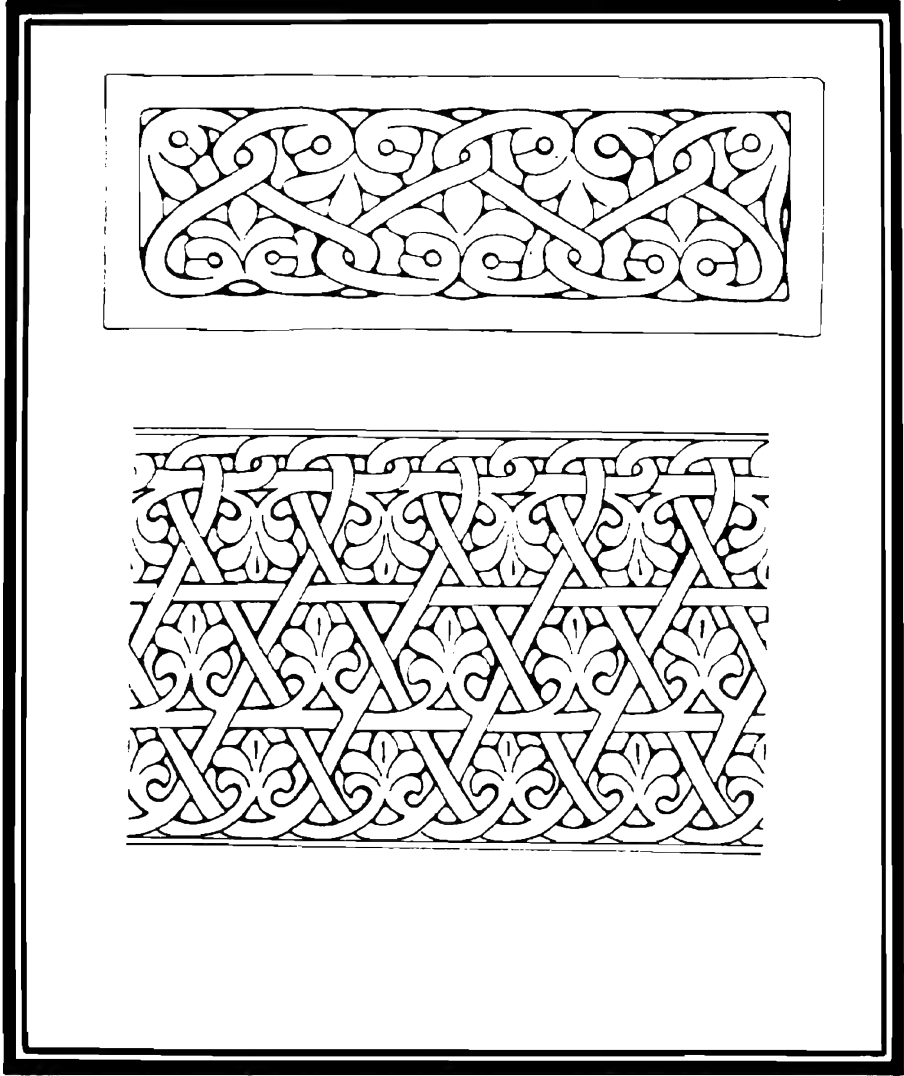


نماذج من ورقة النخيل الملتفة مرسومة على أواني خزفية من القرن التاسع والقرن الثاني عشر. في الفن الإسلامي .



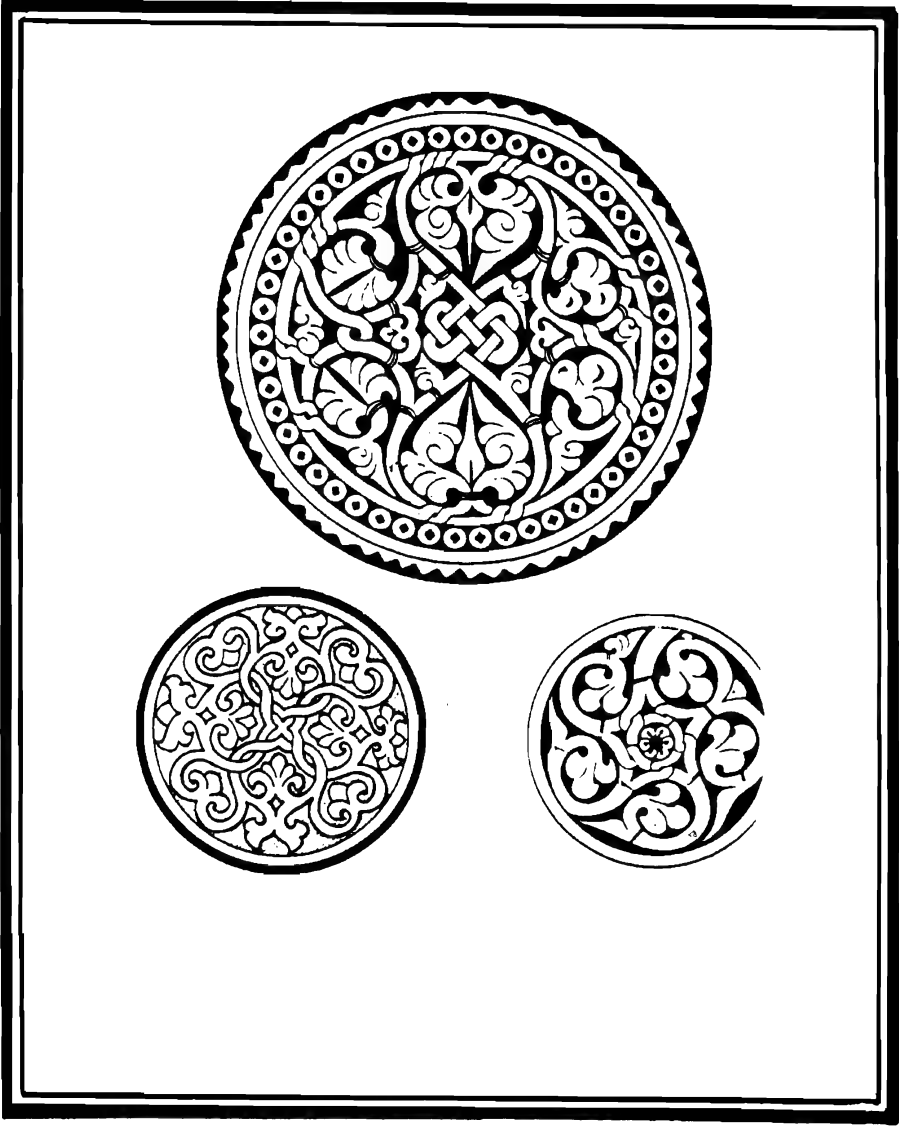


تصميمات من شمعانات مزخرفة بأوراق النخيل الملتفة الشائعة على أرضية مطروقة
على شكل حلقات مستديرة .



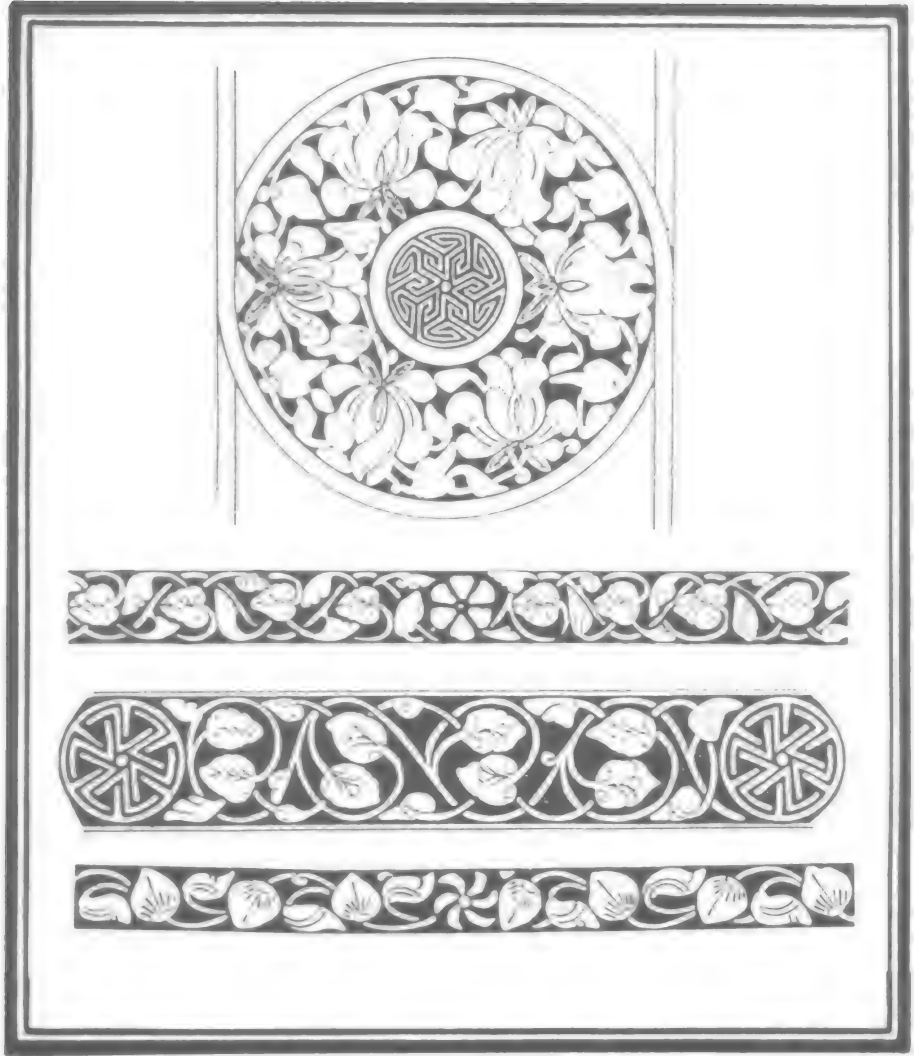
قطع تفصيلية لرخرفة متداخلة ومن أوراق النخيل لأشغال
متنوعة من القرن العاشر .





قطع تفصيلية لتصميمات متخذة من النخيل على إناء خزفي ، والشرائط المتداخلة مع بعضها (المشابكة في بعضها) داخل الدائرة تأخذ شكل فروع النبات المشابكة .

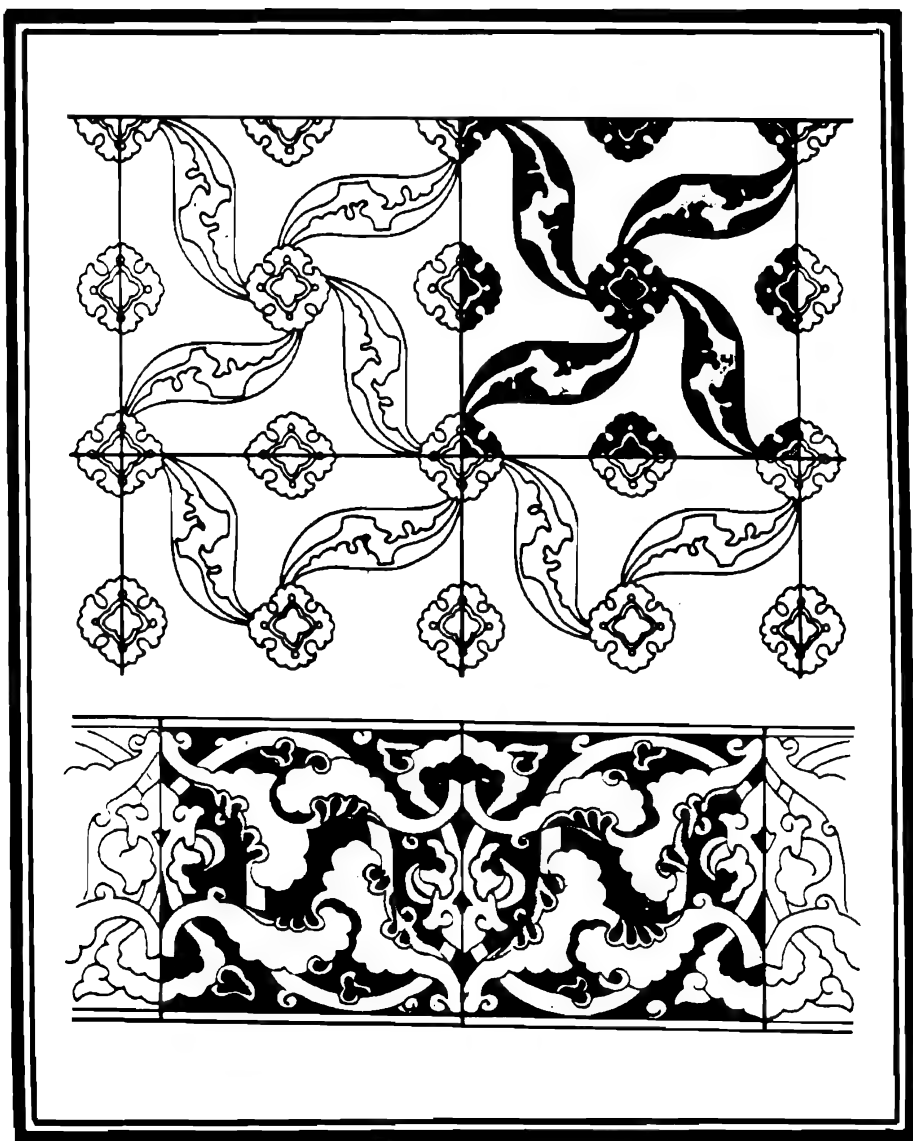




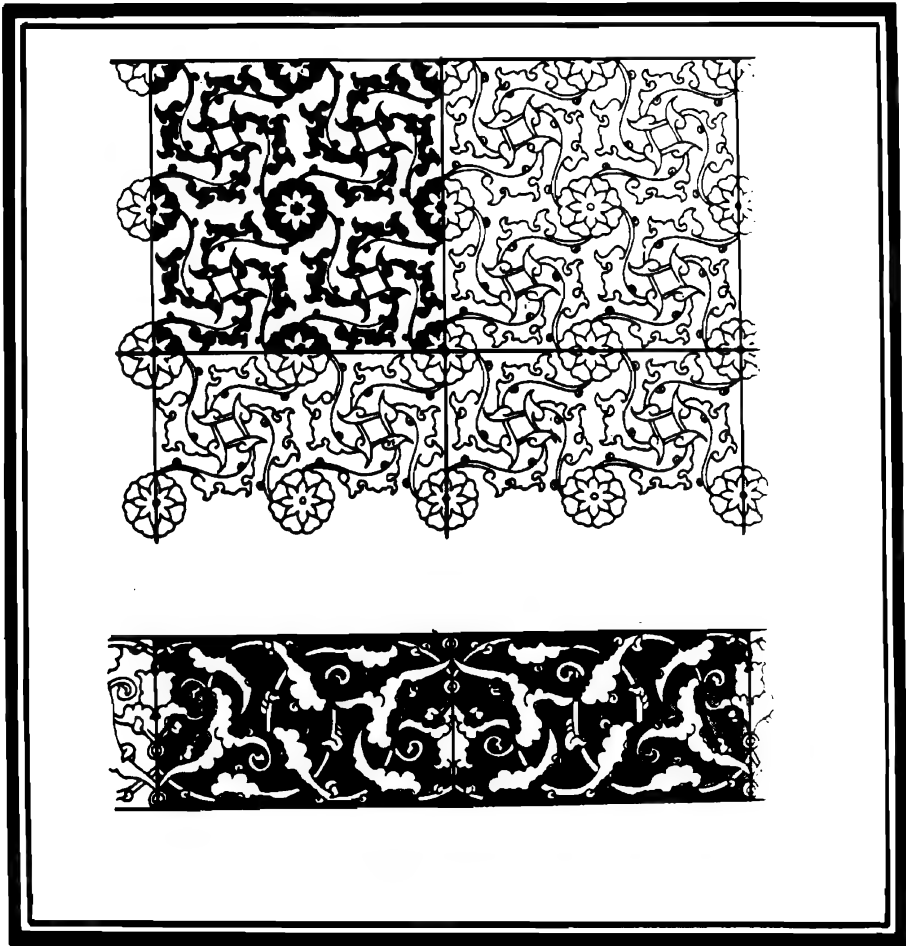
يعتبر شكل زهرة اللوتس الشرق التقليدى واحدا من الموتيفات القليلة الحقيقية لتصميمات الزهور فى الفن الإسلامى الزخرفى قبل العصر العثمانى، هذه التصميمات مأخوذة من صندوق كتابة مطعم بالفضة والذهب من القرن الرابع عشر فى مصر .



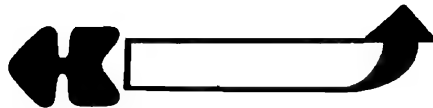
في هذه التصميمات يتضح التأثير الشديد بالفن الصينى .
 فالزهور التقليدية مع الزهور المختلطة موضوعة في الشكل التقليدى لورقة النبات
 الملتفة أعلى حفر على المعادن .
 أسفل رسم على كتارات من زخارف الآيات القرآنية في مصر القرن الرابع عشر .

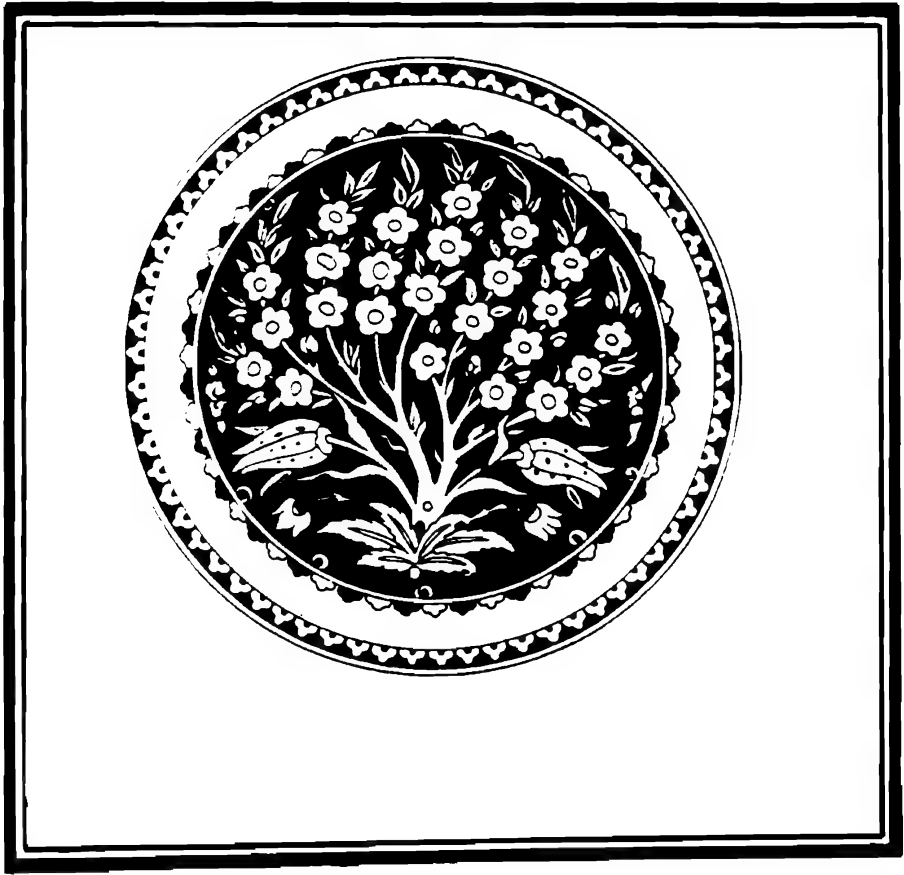


تعتبر تصميمات القاشاني على هذه الصفحة توضيحاً لتصميمات النخيلة المسلوقة .
تركيا القرن السادس عشر .

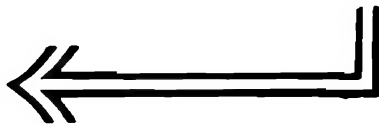


في أعلى قاشاني ملون باللون الأزرق والتيركواز والأحمر على أرضية بيضاء .
 لتكرارات لا نهاية والقاشاني السفلي تكرر عكسي لوحدة زخرفية تكون زخرفة لكنار
 من تركيا القرن السادس عشر .





زهور شجرة البرقوق على أرضية من اللون الأزرق مع زهور التوليب النابغة من
القاعدة الجزوع . من تركيا ١٥٧٠ - ١٦٠٠ .



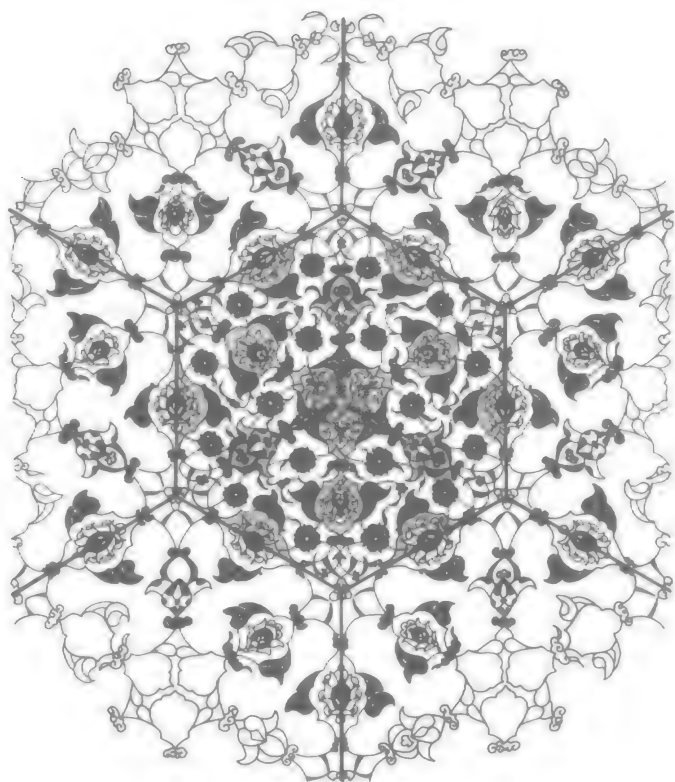


الثامن من الخزف الملون من العصر العثماني تركيا القرن السادس عشر من زخارف نباتية بديعة . كل من الشجرة الاساسية والفروع المنتشرة راسخة على حافة الطبق . تقودنا الى مدى متسع من الحلول المختلفة للفراغ المحدود أو المساحة المحدودة .

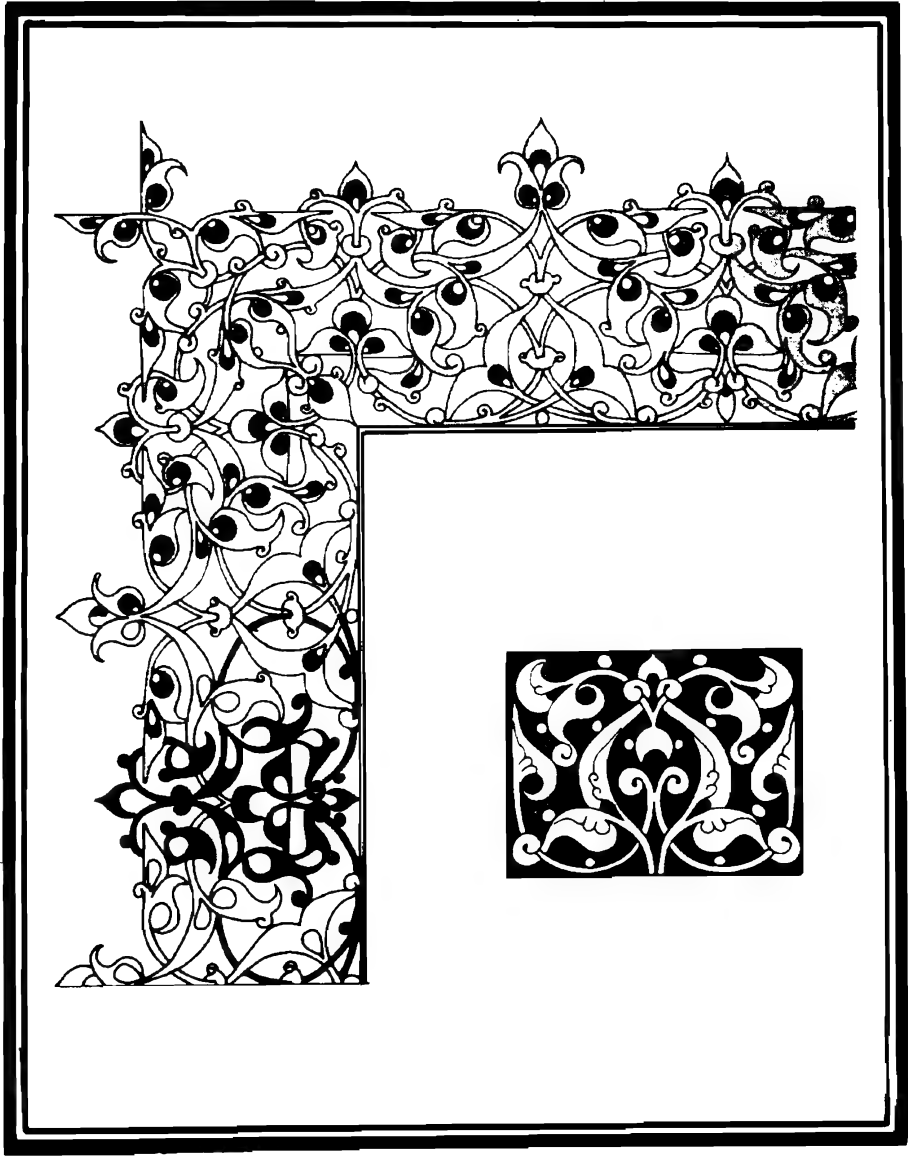


هذا التصميم يصور الأزهار من الورود ونبات اللبلاب ملونة بألوانها الطبيعية
مؤكداً للشكل التقليدي والسمتريّة (التماثل) .
تركيا القرن السادس عشر .





قاشانى من زخرفة على شكل مسدس يمكن استخدامها كوحدة تكرارية بمفردها .
هذا القاشانى الرقيق المزخرف والذي يعتمد على التكرار للتصميم فى جميع الاتجاهات كما
هو موضح هنا .



قطعة تفصيلية من كنار لزخرفة آيات قرآنية . في القاهرة ١٣٠٤ على اليسار جزء
من كنار لتوضيح انشاء التصميم المتداخل .



● خلاصة دراسة الفنون السابقة . و ما نتج
عنها من قوانين وقواعد في الشكل واللون .
يحتذى بها في كل عمل فني معاصر .

القواعد الأولى العامة في تسوية الشكل واللون في فن العمارة وفن الزخرفة المستخلصة من دراسة الفنون المختلفة

القاعدة الأولى :

— إن فن الزخرفة نتج من فن العمارة ولا بد من ملازمته له وخدمته .

القاعدة الثانية :

— فن العمارة هو التعبير المجسد عن احتياجات ومميزات وميول العصر الذي وجدت فيه .

القاعدة الثالثة :

— كما في فن العمارة كذلك في جميع أعمال فن الزخرفة فهي لا بد أن تحرز التوافق والتناسب والتناسق وما يترتب على ذلك كله وهو الاستقرار والسكينة في العمل الفني .

القاعدة الرابعة :

— النتائج الجمالية الحقيقية من هذه الرصانة التي يشعر بها العقل عندما يكون كل من العين والإدراك والميول الوجداني في حالة رضا كامل من عدم وجود أى نقص في العمل الفني .

القاعدة الخامسة :

— البناء لا بد أن يكون مزخرفاً أما الزخرفة لا يمكن أن تكون مشيدة قصداً .

القاعدة السادسة : في الهيئة العامة للعمل الفني ..

— جمال الشكل ينتج من الخطوط التي ينمو فيها الخط من الآخر في تموج متدرج ولا توجد أى زوائد خارجة عن الشكل أو شاذة ولا يمكن الاستغناء عن أى جزء من الشكل ويظل التصميم بحالة جيدة أو أن يكون أفضل مما هو عليه .

القاعدة السابعة : عند زخرفة السطح ..

— يعتنى الشكل أو الهيئة العامة أولاً بتلك الأجزاء التى لابد أن تقسم إلى مساحات أقل وترخرف بخطوط مطردة والفراغات البينية بالتالى لابد أن تملأ بالزخرفة والتى ربما تقسم مرة أخرى وتشبع بالزخارف لاحتمال فحصها عن قرب .

القاعدة الثامنة :

— جميع الزخارف لابد أن تكون قائمة على أساس بناء هندسى .

القاعدة التاسعة : فى النسبة والتناسب ..

— كما هو الحال فى أى عمل معمارى متكامل لابد أن نجد التناسب الحقيقى سائدا بين جميع الأجزاء التى تكون العمل المعمارى . كذلك فى فن الزخرفة من أوله لآخره فكل تركيب للأشكال لابد أن يكون موفقاً على حسب تناسبات واضحة ثابتة ومحددة . فالتكوين ككل وكل جزء خاص لابد أن يتكون من مضاعفات لبعض الوحدات البسيطة .

هذه التناسبات ستكون الأكثر جمالاً والتى ستكون أكثر صعوبة على العين فى أن تكتشفها على النحو التالى : مزوجة المربع .

أو ٨ : ٤ ستكون أقل جمالاً من النسبة اللائقة أو المناسبة وهى ٥ : ٨ ، ٦ : ٣ عن ٧ : ٣ ، ٩ : ٣ عن ٨ : ٣ ، ٤ : ٣ عن ٥ : ٣ وهكذا . (القطاع الذهبى) .

القاعدة العاشرة : فى التناسق والتضاد أو التباين (Harmony and contrast) ..

— يتوقف تناسق الشكل على التوازن اللائق وتضاد الخط المستقيم مع المائل والمنحنى .

القاعدة الحادية عشر : التقسيم — الاشعاع — الاستمرارية ..

— عند زخرفة السطح لابد أن تنبعث جميع الخطوط من فرع رئيسي (Parent stem) وكل زخرفة مهما كانت المسافة لابد أن يقتفى أثرها إلى فرعها الأصل وإلى جذورها وهو ما تلاحظه بوضوح في الفنون الشرقية والاسلامية .

القاعدة الثانية عشر :

— جميع تلاقيات الأقواس مع بعضها أو تلاقيات الخطوط المنحنية مع المستقيمة لابد أن تتناس مع بعضها وهو قانون من قوانين الطبيعة وموجود في الفنون الشرقية والاسلامية ومأخوذاً به في زخارفهم .

القاعدة الثالثة عشر :

— لا يجب استعمال الأزهار والموضوعات الطبيعية الأخرى كزخارف كما هي في الطبيعة ولكن إعادة صياغتها مع مراعاة خصائصها الطبيعية بما يكون كافياً وموجباً بنقل الصورة المقصودة إلى العقل . دون تدمير وحدة الموضوع واستخدامها في الزخرفة . وقد استعملت هذه القاعدة عالمياً في أوج عصور الفن ومن ناحية أخرى أهملت هذه القاعدة عندما تدهور الفن .

القاعدة الرابعة عشر : في اللون عامة ..

— يستعمل اللون لظهور وتوضيح وتحسين الشكل ولتوضيح موضوعات أو أجزاء من الموضوعات الواحدة عن الأخرى .

القاعدة الخامسة عشر :

— ويستعمل اللون لتوضيح الظل والنور ويساعد على اظهار تموجات الشكل عن طريق التوزيع المناسب للألوان .

القاعدة السادسة عشر :

— تم تناول هذه الموضوعات في أفضل حال عن طريق استعمال الألوان الابتدائية على سطوح صغيرة وبكميات قليلة متوازنة ومتساندة بواسطة الألوان الثانوية والثلاثية في الكتل الأكبر حجماً .

القاعدة السابعة عشر :

— الألوان الابتدائية يجب أن تستعمل في الأجزاء العليا من العمل الفنى والألوان الثانوية والثلاثية في الأجزاء السفلى .

القاعدة الثامنة عشر : في الحالات التى ينتج عنها توافق في اللون .

— الألوان الابتدائية في كامل شدة اللون تتوافق أو تتعادل مع بعضها البعض بنسبة ٣ من اللون الأصفر مع ٥ من اللون الأحمر .
و ٨ من اللون الأزرق . ١٦ بالكامل .

الألوان الثانوية :

بنسبة ٨ برتقالى ، ١٣ أرجوانى ، ١١ أخضر ٣٢ بالكامل .

الألوان الثلاثية :

اللون الليمونى (من اتحاد البرتقالى والأخضر) ١٩ . وأحمر مغرة (Russet)
(من اتحاد البرتقالى مع الأرجوانى) ٢١ . زيتونى (Olive) (يتكون من اتحاد
أخضر مع أرجوانى) ٢٤ وتتبع القاعدة الآتية :

كل لون ثانوى متكون من لونين ابتدائيين يتعادل مع اللون الابتدائى الثالث
بنفس التناسب .. هكذا :

٨ من البرتقالى مع ٨ أزرق .

١١ من الأخضر مع ٥ أحمر .

١٣ من أرجوانى مع ٣ أصفر .

وكل لون ثلاثى متكون ازدواجى من لونين ثانويين . يتعادل مع اللون
الثانوى الثالث المتبقى . على النحو التالى :

٢٤ زيتونى مع ٨ برتقالى .

٢١ أحمر مغرة مع ١١ أخضر .

١٩ ليمونى مع ١٣ أرجوانى .

القاعدة التاسعة عشر : في التباين والتوافق للدرجات اللونية والظلال
وتفاوتات الألوان : (Contrast and harmonious. Shades and hues) ..

الاحتمالات السابقة للألوان التي تستعمل في كامل قوتها المنشورية ولكن
لكل لون درجات مختلفة **Tones** عندما يخلط مع اللون الأبيض أو من الظلال
عندما يمزج مع الرمادي أو الأسود .

— عندما يتباين اللون التام مع لون آخر بدرجة أقل فإن حجم اللون
الأخير لابد أن يتزايد نسبياً .

القاعدة العشرون :

— كل لون له لونيّات متعددة يتم الحصول عليها بخلط اللون مع ألوان
أخرى بالإضافة إلى الأبيض والرمادي أو الأسود على النحو التالي :

فعدنا اللون الأصفر البرتقالي المصفر في جانب والليموني المصفر في الجانب
الأخر . كذلك الأحمر .. فالأحمر القرمزي **scarlet red** واللون الأحمر
الطرايشي **crimson red** لكل منهما تغيير في الدرجة والظل .

عند مزج لون ابتدائي مع لون ابتدائي آخر يكون متبايناً مع لون ثانوي فإن اللون
الثانوي لابد أن يكتسب لونياً من اللون الابتدائي الثالث .

القاعدة الواحدة والعشرون : فيما يتعلق بالمواقع التي يجب أن تحتلها الألوان
اختلفة ..

— في حالة استعمال الألوان الابتدائية على سطوح مشكّلة لابد من وضع
اللون الأزرق الذي يرتد إلى الوراء على السطوح المقعرة

واللون الأصفر الذي يتقدم إلى الأمام على السطوح المحدبة . واللون الأحمر
الذي يتخلل ويتوسط في الجهات السفلية مع فصل الألوان بفواصل من اللون
الأبيض في المسطحات الرأسية .

عندما تلتزم القوانين بالقاعدة رقم ١٨ لا يمكن تطبيقها فلا بد من الحصول على التوازن عن طريق التغيير في الألوان نفسها على النحو التالي :

إذا كانت السطوح التي ستلون يجب أن تعطى كثيراً من اللون الأصفر لابد من جعل اللون الأحمر يميل إلى اللون الطرايبشى أكثر **crimson** والأزرق يميل إلى اللون الأرجواني **Purple** بدرجة أكبر فلا بد من ابعاد اللون الأصفر منهما .

أما إذا كانت الأسطح لابد أن تبدو بلون أكثر زرقة فلا بد من جعل اللون أكثر زرقة فلا بد من جعل اللون الأصفر يميل أكثر إلى اللون البرتقالى . واللون الأحمر يميل أكثر إلى اللون القرمزى **scarlet** .

القاعدة الثانية والعشرون :

— الألوان المتباينة لابد أن تكون مختلطة جيداً حتى تبدو الموضوعات الملونة عند النظر إليها من مسافة بعيدة زاهية بشكل طبيعى .

القاعدة الثالثة والعشرون :

— لا يمكن تحقيق الكمال فى أى تكوين غاب عنه أى من الألوان الابتدائية الثلاثة .

فلا بد من تواجدها لاكتمال التكوين الفنى إما فى حالتها الطبيعية أو فى حالة مزجها بألوان أخرى .

القاعدة الرابعة والعشرون : فى قانون حدوث التباين فى الألوان ..

— عند مجاورة درجتين لنفس اللون لبعضهما فإن اللون الفاتح سيبدو أكثر شحوباً بينما اللون الداكن يبدو أكثر دكانة مما هو عليه .

القاعدة الخامسة والعشرون :

— عند تجاور لونين مختلفين فإنهما يتلقيان تعديلا مزودجا .

الأول : على حسب درجتهما اللونية ..

(اللون الفاتح يبدو أكثر شحوباً واللون الداكن يبدو أكثر دكانة) .

ثانياً : على حسب تفاوت اللون لهما وسيبدو كل منهما متأثراً بمسحة من اللون المتمم للون الآخر .

القاعدة السادسة والعشرون :

— تبدو الألوان على الأرضية البيضاء أكثر دكانة وعلى الأرضية السوداء تبدو فاتحة أكثر .

للقاعدة السابعة والعشرون :

تجوز الأرضية السوداء عندما تتصدى للألوان التي تعطى إضاءة وزهاء تاما أو الألوان المتتامة .

القاعدة الثامنة والعشرون :

— لا يجب أن يسمح للألوان أن تتعدى على بعضها أو تقع على بعضها البعض .

القاعدة التاسعة والعشرون :

— في حالة زيادة تأثير التوافق والتناسق لتجاور الألوان وهو مبدأ مأخوذاً من الفنون الشرقية والإسلامية خاصة عندما تكون الزخرفة بلون يتباين أو يتضاد مع لون الأرضية فلا بد من فصل الزخرفة عن الأرضية بفواصل من لون أفتح في الدرجة .

مثلاً : زهرة حمراء على أرضية خضراء لا بد من تحديدها بلون أحمر أفتح من لونها .

القاعدة الثلاثون :

— عندما تكون الزخرفة الملونة على أرضية من اللون الذهبي لا بد من فصل الزخارف عن الأرضية بتحديددها بلون أغمق من لونها .

القاعدة الواحدة والثلاثون :

— الزخارف التى بلون ذهبى على أرضية ملونة لابد من تحديدها باللون الأسود .

القاعدة الثانية والثلاثون :

— الزخارف الملونة بأى لون لابد من فصلها عن الأرضيات الملونة بأى لون آخر بحافة من اللون الأبيض أو الذهبى أو الاسود .

القاعدة الثالثة والثلاثون :

— يمكن استخدام الزخرفة بأى لون أو باللون الذهبى على أرضية بيضاء أو على أرضية سوداء بدون خط خارجى أو حواف مخالفة للون الزخرفة .

القاعدة الرابعة والثلاثون :

فى درجات اللون الواحد نفسه :

— درجة اللون أو ظل نفس اللون .

الدرجة القائمة للون على أرضية داكنة يمكن استعمالها بدون خط تحديد خارجى .

ولكن الزخرفة داكنة اللون على أرضية قائمة اللون تتطلب تحديدها بخط خارجى بدرجة أعمق قليلا للون .

القاعدة الخامسة والثلاثون : فى التأثيرات (IMitation)

— مثل تجزيعات الأخشاب والرخام المتعدد الألوان مسموح بها فقط عندما يكون عمل الشئ المقلد غير مخالف .

القاعدة السادسة والثلاثون :

— لا يمكن أن يأخذ التطور مكانته فى أى فن فى الحاضر عموما حتى تتم دراسة جيدة لكل من جميع الفئات من الفنانين والحرفيين وعامة الشعب فى الفن والاستيعاب الجيد لما خرجنا به من القواعد العامة فى دراسة الفنون السابقة .

المراجع

تاريخ الزخرفة : محمد توفيق جاد

Islamic Designs - EVA wilson

The Grammar of Ornament - Owen Jones.

فهرس الزخرفة الإسلامية

صفحة	الموضوع
٥	تقديم
١٥	الخط العربي فن وزخرفة
١٩	التصوير فى الفن الإسلامى
٢٣	الفن الإسلامى فى مصر والشام
٤٣	الفن الإسلامى التركى
٤٩	الفن الإسلامى فى المغرب والأندلس
٨٥	الفن الإسلامى الفارسى
١٤٩	الفن الإسلامى فى الهند
١٥٧	نماذج لتصميمات من الفن الإسلامى فى عصوره المختلفة
١٥٩	أولاً : نماذج للكتابات الخطية للقرآن والزخارف المحيطة بها
	ثانياً : نماذج من أعمال الخزف فى الفن الإسلامى فى
١٧٤	عصوره المختلفة
	ثالثاً : تصميمات من الأشغال المعدنية فى الفن الإسلامى
١٩٠	خلال عصوره المختلفة
	رابعاً : نماذج لزخارف إسلامية وأعمال فنية من التصميمات
١٩٨	الهندسية الشائعة الاستعمال فى الفن الإسلامى
٢١٤	خامساً : تصميمات متنوعة من الورقة المطوية (الملفوفة)